

Performing arts e dialogo interculturale

■ *A venti anni dalla Convenzione
UNESCO per la Salvaguardia del
Patrimonio Culturale Immateriale*

A cura di

Matteo Casari, Matteo Paoletti, Umewaka Naohiko



TRAME
Antropologia, teatro
e tradizioni popolari

Performing arts e dialogo interculturale

■ *A venti anni dalla Convenzione
UNESCO per la Salvaguardia del
Patrimonio Culturale Immateriale*

a cura di

Matteo Casari, Matteo Paoletti, Umewaka Naohiko



TRAME
Antropologia, teatro e tradizioni
popolari

Volume pubblicato con il patrocinio di

A supporto del 20° anniversario
della Convenzione del 2003



unesco

Patrimonio Culturale
Immateriale

in collaborazione con



unesco

Commissione Nazionale
Italiana per l'Unesco



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI



LA SOFFITTA



DAMSLAB

L'Editore è a disposizione di tutti gli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, nonché per involontarie omissioni o inesattezze nelle citazioni delle fonti dei brani riprodotti nel seguente volume.

Progetto grafico di Jean-Claude Capello

© 2023, Clueb casa editrice

via Marsala, 31 - 40126 Bologna

ISBN 978-88-491-5780-2

Per conoscere le novità e il catalogo, consulta

www.clueb.it

INDICE

<i>Prefazione</i>	1
Enrico Vicenti , <i>Criticità e sfide della Convenzione, a vent'anni dall'adozione</i>	5
Mariassunta Peci , <i>Il ventennale della Convenzione UNESCO 2003</i>	9
Tullio Scovazzi , <i>La Convenzione sul patrimonio culturale immateriale: il negoziato e la sua applicazione pratica</i>	13
PARTE I - <i>Normativa, governance e criticità intorno alla Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale</i>	31
Matteo Paoletti ed Elena Sinibaldi , <i>Miti, interpretazioni, fraintendimenti: l'“autenticità” nella Convenzione 2003 e nella normativa italiana</i>	33
Monica Alcantar , <i>International Cultural Heritage: The 2003 ICH Convention in Context</i>	51
Fabio Morotti , <i>Cambodian Performing Arts in the Era of UNESCO's Intangible Cultural Heritage</i>	73
Alice Palazzo , <i>La tutela del patrimonio immateriale in Giappone</i>	93
PARTE II - <i>Metodologie per lo studio e le pratiche di conservazione del patrimonio culturale immateriale</i>	105
Elisa Anzellotti , <i>Vivere il qui e ora: le arti performative che fanno parte dei beni culturali immateriali. La situazione in Italia tra bilanci e nuove sfide per le tradizioni coreutiche</i>	107

Simone Dragone , <i>Documentare, formalizzare e archiviare la prassi dell'im- materiale. L'importanza del processo creativo</i>	121
Laura Pernice , <i>Archiviare la performance. Questioni, casi studio, paradigmi di azione</i>	137
Francesco Pipparelli, Laura Fatini, Redi Asabella , <i>The Giufà Project: ora- lità, teatro e identità per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale</i>	151
Andrea Zardi , <i>Contro l'oblio: pratiche artistiche e ipotesi di ricerca per la danza del futuro</i>	169
PARTE III - Casi e pratiche in America e Europa	183
Daniela Sacco , <i>Il Rabinal Achí di Ondinnok. Il patrimonio immateriale come pratica incarnata nel teatro contemporaneo del Québec</i>	185
Alessio Arena , <i>L'Opera dei Pupi prima e dopo la Convenzione ICH 2003: dal riconoscimento UNESCO all'iscrizione all'ICH</i>	203
Rosario Perricone , <i>L'opera dei pupi siciliani a 20 anni dalla Convenzione ICH UNESCO</i>	215
Matteo Casari e Diego Pani , <i>Canto a tenore e altre polifonie sarde. Rifles- sioni e proposte attorno alla Convenzione UNESCO ICH 2003</i>	241
Francesco Bellotto, Orietta Calcinoni e Federico D. E. Sacchi , <i>Il pro- cesso di candidatura come percorso di cambiamento: The Practice of Opera Singing in Italy</i>	267
PARTE IV - Casi e pratiche in Asia e Medio Oriente	283
Umewaka Naohiko , <i>Intervista a Umewaka Rōsetsu, Tesoro Nazionale Vi- vente</i>	285
Cristina Picelli , <i>La pratica del teatro nō fuori dal Giappone: un esempio di valorizzazione transnazionale di un bene intangibile nel quadro della Con- venzione UNESCO 2003</i>	295
Olimpia Niglio, Paolo Giulietti , <i>Il Cristianesimo in Giappone. Tradizioni nascoste e il coraggio per la fede</i>	313
Leonardo Delfanti , <i>L'arma segreta dell'Armenia. Il duduk a difesa dell'iden- tità nazionale</i>	325
Abstract	339
Profilo autori	354

A vent'anni dall'adozione della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, la rivista «Antropologia e Teatro» ha deciso di dedicare un Numero Speciale a uno degli strumenti di tutela della cultura transnazionali storicamente tra i più noti e dibattuti, tentando di individuare alcuni punti fermi, rilevare le criticità e di indagare le varie declinazioni che la normativa UNESCO ha subito, nella sua applicazione, a livello internazionale. Al centro dell'indagine abbiamo scelto di porre le Arti performative: non soltanto uno dei cinque *Domains* in cui si articola la Convenzione ICH 2003, ma vero e proprio elemento trasversale alla comprensione della cultura immateriale in tutti i contesti culturali. Una trasversalità apparentemente nascosta. Tra i 676 elementi riconosciuti dall'UNESCO, infatti, sono soltanto 96 in 52 Paesi quelli che identificano le arti performative come loro caratteristica primaria. Quando, però, si tiene conto delle relazioni di secondo livello il numero cresce a 355 in 118 Paesi. E se si considerano i *Concepts*, ovvero le parole chiave scelte per descrivere gli elementi, la sfera delle Performing arts risulta predominante: l'UNESCO elenca 43 termini direttamente connessi a pratiche performative (da *Acrobatics* a *Work Songs*, passando per *Dance*, *Drama* o *Vocal Music*), associati in maniera diretta a ben 655 elementi. Ovvero, la quasi totalità delle iscrizioni (96,9%) riconosce almeno una caratteristica performativa, con la preminenza della *Vocal Music* (richiamata in 139 elementi), seguita dalla *Instrumental Music* (98) e dalla danza (92).

A fronte di questa ricchezza, nell'autunno del 2022 «Antropologia e Teatro» ha scelto di dedicare un focus specifico alla ICH 2003. Fin dalla prima elaborazione

2

progettuale, passando per tutte le fasi operative che hanno condotto alla stesura finale del dossier, si è rivelato imprescindibile il competente lavoro della Segreteria di Redazione della rivista, composta da Beatrice Borelli, Sara Colciago, Davide Nicola Carnevale, Emanuele Regi, Cinzia Toscano. In accordo con il Comitato Scientifico è stata allora lanciata una call for papers internazionale, alla quale hanno risposto oltre 50 studiosi. Sono state selezionate 22 proposte, 19 delle quali hanno superato la revisione *double-blind* e sono state accolte nel Numero Speciale. I contributi indagano la Convenzione secondo approcci e metodologie differenti - dall'antropologia culturale alla teatrologia, dall'etnomusicologia alle relazioni internazionali - e offrono un suggestivo spaccato di quanto l'attività dell'UNESCO rappresenti una prospettiva di osservazione estremamente vitale per una pluralità di discipline che si interessano delle arti performative.

Il dossier nasce dalla collaborazione della rivista con la Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO - grazie alla quale il dossier della rivista online è potuto diventare un libro a tutti gli effetti - e il Ministero della Cultura ed è stato inserito dall'UNESCO tra i prodotti culturali ufficialmente associati all'organizzazione per i vent'anni della Convenzione ICH 2003.

Il numero speciale si compone di quattro sezioni, le prime due dedicate agli aspetti istituzionali, normativi e metodologici relativi allo studio e alla gestione del patrimonio culturale immateriale; le ultime due si concentrano invece su una selezione di casi studio particolarmente significativi, con uno specifico focus su Asia e Medio Oriente. Uno sguardo alle statistiche della Convenzione ci aiuta a comprendere le motivazioni di questa suddivisione, a cogliere la ricchezza del patrimonio culturale immateriale e a intuirne alcune criticità.

Al momento di andare in stampa, le tre Liste previste dalla Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale includono, come detto, 676 elementi iscritti tra il 2008 e il 2022, appartenenti a 140 paesi. Di questi, 74 sono candidature multinazionali. Gran parte delle pratiche riconosciute dall'UNESCO sono iscritte nella Lista Rappresentativa (567 elementi, pari al 83,9% del totale), seguita a grande distanza dalla Lista del Patrimonio che Necessita di Urgente Tutela (76 elementi, 11,2%) e dal Registro delle Buone Pratiche di Salvaguardia (33 elementi, 4,9%).

La distribuzione geografica non è uniforme. Le statistiche dell'UNESCO, redatte secondo il criterio dei Regional Electoral Groups, evidenziano come quasi un terzo delle iscrizioni (30,3%) appartenga a Stati dell'Asia e del Pacifico, seguiti da Est Europa (19,4%), Europa occidentale e Nord America (19,1%), America Latina e Caraibi (12,7%), Stati Arabi (9,5%) e Africa (9,1%). La sola Cina, con ben 43 elementi iscritti,

copre il 4,9% del totale. Una distribuzione che riflette le ragioni storiche della Convenzione, fortemente voluta dai rappresentanti di Asia e Africa, che non si sentivano pienamente rappresentati dai criteri monumentali della Convenzione sul patrimonio culturale e naturale del 1972. Un processo articolato e controverso, che specchia le trasformazioni della riflessione antropologica sviluppatasi su scala transnazionale nello stesso lasso di tempo, del quale si rende conto nei contributi del dossier.

La distribuzione degli elementi iscritti nel dominio delle arti performative, con la netta preminenza dei riconoscimenti asiatici, riflette perfettamente questo dibattito: con 10 iscrizioni ciascuna, Cina e Giappone rappresentano di gran lunga gli Stati membri dominanti le tre Liste, seguiti da Repubblica di Corea (7), India (5), Indonesia (3), Cambogia (3) e Vietnam (3). L'unico Paese non asiatico con tre arti performative iscritte è la Slovacchia, mentre l'Italia ne ha due (*Canto a tenore sardo* e *Opera dei pupi siciliani*) e una terza in corso di valutazione (*Arte del canto lirico italiano*).

La rilevanza delle arti performative nelle pratiche immateriali è attestata dallo straordinario tasso di crescita che ha caratterizzato i riconoscimenti in quest'ambito nei primi anni di operatività della Convenzione: ben due terzi delle attuali iscrizioni nel dominio delle Performing arts (64.7%) sono state riconosciute tra 2008 e 2010. Un analogo calcolo per gli altri *Domains* evidenzia la singolarità delle arti performative: nello stesso triennio sono iscritte il 27.3% delle *Cognizioni e prassi relative alla natura e all'universo* e il 52.7% del totale relativo all'*Artigianato tradizionale*. Soltanto le *Tradizioni ed espressioni orali* hanno visto, tra 2008 e 2010, un tasso di iscrizioni superiore (74.6%), sebbene l'ultimo riconoscimento in questo dominio risalgia al 2016.

Forse per riequilibrare la rappresentatività dei cinque *Domains*, le iscrizioni delle Performing arts hanno subito un drastico rallentamento nell'ultimo quinquennio: dopo l'ultima iscrizione di dieci elementi nel 2017, occorre attendere il 2022, con il riconoscimento della *Practice of Modern Dance in Germany*, perché le tre Liste accolgano una nuova pratica performativa. In mezzo, quattro anni di vuoto: dei 162 elementi iscritti tra 2018 e 2021, nessuno afferisce direttamente alle Performing arts. Ancora una volta, però, occorre entrare nel dettaglio delle candidature per comprendere davvero il peso e la trasversalità delle pratiche performative: se si guarda agli anni apparentemente vuoti tra 2018 e 2021 indagando le relazioni secondarie tra i vari *Domains*, il numero cresce enormemente: dall'*Orteke* kazako al *Raï* algerino, passando per il *Talchum* coreano e la liuteria dell'*Oud* syro-iraniano, sono ben 20 gli elementi iscritti nel solo 2022 che dimostrano un legame evidente (ancorché non esclusivo) con la sfera delle arti performative.

4

L'indagine trasversale e a più voci confluita in questo dossier ha portato a evidenza il ruolo primario delle Performing arts nel saper sintetizzare e veicolare il patrimonio immateriale di un gruppo o di una comunità e, anche sulla scorta delle statistiche interne ai 676 elementi ricompresi nella ICH 2003 poco sopra osservate, ha permesso di cogliere nel performativo un fattore trasversale e fondante del patrimonio immateriale in sé. Si offre così un importante elemento di conoscenza e consapevolezza che può aiutare, se non guidare, il doveroso lavoro di riflessione continua sulla Convenzione e i suoi possibili sviluppi che dovrà impegnare comunità scientifica, praticanti e decisori politici nel prossimo futuro.

Matteo Casari,
Matteo Paoletti,
Umewaka Naohiko

Criticità e sfide della Convenzione, a vent'anni dall'adozione

Sono numerose, articolate e complesse le sfide che la nostra contemporaneità spone alla Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale a vent'anni dalla sua adozione. Se nel 2003 il documento veniva giustamente salutato come un progresso assai significativo nel riconoscimento dell'importanza della diversità culturale, in grado di valorizzare, anche in ambito UNESCO, un approccio dal basso in merito alla tutela del patrimonio vivente, oggi l'avanzamento tecnologico, la crescita della mobilità culturale e l'evoluzione sempre più multi-etnica delle nostre società sollevano numerosi temi critici in merito alla Convenzione e alla sua implementazione. In alcuni casi si tratta di problematiche comuni ai siti tutelati dalla Convenzione UNESCO del 1972 sul patrimonio culturale e naturale, che trovano però nella dimensione immateriale ulteriori elementi di sfida.

Il primo grande tema riguarda il rischio di una 'folklorizzazione' del patrimonio culturale immateriale. Il tema è assai noto e dibattuto, ma è quanto mai attuale. Fin dagli anni Settanta generazioni di sociologi, antropologi, etnologi e geografi hanno evidenziato il pericolo di una stereotipizzazione delle pratiche identitarie in funzione di un consumo turistico omologante, le cui importanti ricadute economiche non possono farci dimenticare i pericoli per la conservazione delle tradizioni locali. Se a lungo il dibattito è stato dominato da posizioni fortemente critiche, nell'ultimo ventennio numerosi autori hanno invece evidenziato come un turismo consapevole possa svolgere un ruolo importante nella riattivazione e nella promozione delle pratiche tradizionali, rendendo le comunità locali soggetti

6

attivi della relazione con il turista. La sfida è quella di mantenere tale relazione in equilibrio, evitando che un eccessivo attivismo degli attori locali li porti alla costruzione di rappresentazioni della propria cultura orientate più all'appagamento delle aspettative del turista che non alla conservazione e alla trasmissione dei propri sistemi di riferimento.

La complessità della relazione tra comunità di praticanti e osservatori esterni porta alla seconda grande sfida: il rischio di una patrimonializzazione intesa come cristallizzazione immutabile di un sapere tradizionale. Il cuore della Convenzione del 2003 sono le pratiche viventi, quelle espressioni che le comunità riconoscono come identitarie, la cui trasmissione è in grado di passare di generazione in generazione quale risposta all'ambiente e alla storia. La tutela, pertanto, non deve coincidere con un irrigidimento e una fossilizzazione, ma deve essere in grado di accogliere l'evoluzione del contesto storico-sociale in cui le pratiche si sviluppano, senza rimanerne fagocitate.

È proprio in quest'ottica che la terza grande sfida è far sì che, in società sempre più multietniche e interconnesse, il patrimonio culturale immateriale possa continuare a essere un elemento di dialogo interculturale. Si tratta di un tema estremamente complesso, che tocca lo spirito profondo della Convenzione del 2003. Con l'adozione del nuovo strumento di salvaguardia, l'UNESCO riconosce la fine di due concetti fino ad allora essenziali per la definizione del patrimonio: "l'eccezionale valore universale" e "l'autenticità". Il patrimonio immateriale è così riconosciuto in quanto pratica vivente ed elemento fondante di una comunità umana, della sua cultura e delle sue tradizioni. Eppure, la trasformazione sempre più rapida dei contesti socioculturali a livello globale costringe le comunità stesse a trovare nuove relazioni sia con l'altro sia con la propria identità. Se il rischio di un atteggiamento conservativo ed escludente è talvolta la risposta più ovvia, la Convenzione ci ricorda che il patrimonio immateriale, in quanto patrimonio vivente, non corrisponde a pratiche immutabili nel tempo e nello spazio, ma trova la propria forza nella capacità di essere "costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente", e deve quindi adattarsi all'evoluzione delle nostre società, diventando un utile strumento di dialogo tra le comunità umane.

Consapevole di questa necessità di dialogo, la Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO, in occasione del 50° anniversario della Convenzione sul patrimonio culturale e naturale e del 20° della Convenzione sul patrimonio culturale immateriale, ha promosso la mostra *Vicino/Lontano. Viaggio alla scoperta del Patrimonio Culturale e Naturale dell'immigrazione in Italia*, ospitata nel 2022 dal Palazzo delle Esposizioni di Roma e nel 2023 dal Comune di Bologna presso Palazzo d'Accursio.

Il percorso espositivo, organizzato in circa 300 foto, presenta un dialogo tra le immagini ufficiali UNESCO e quelle di migranti appartenenti alle comunità numericamente più consistenti in Italia, coinvolte nel progetto in seguito a un bando. La risposta dei migranti si è concretizzata nell'invio di centinaia di immagini, opera di fotografi professionisti come Mohamed Keita (Mali) e Reza Heidari Shahbidak (Afghanistan), ma anche di semplici appassionati, mobilitati dalle comunità sia in Italia sia nei Paesi d'origine. La mostra fotografica si propone come omaggio alla ricchezza della diversità culturale di cui sono portatori i migranti, e come stimolo a un dialogo fecondo sulla base del comune riconoscimento e apprezzamento del valore del patrimonio culturale.

Il valore dell'immagine e della rappresentazione del patrimonio culturale delinea un'altra sfida di enorme portata. L'evoluzione tecnologica, infatti, tende a creare un'immagine omologante e stereotipata del patrimonio, nella quale il monumento o la pratica culturale sono sovente ridotti a un'inquadratura buona per la pubblicazione sui social network. Si tratta di una tendenza sempre più frequente, che supera la tradizionale 'immagine da cartolina' per attivare una nuova relazione con il patrimonio. Una relazione non necessariamente negativa: se da un lato è indubbio che il digitale si risolva spesso in un approccio del tutto superficiale, è altrettanto vero che le possibilità di circolazione delle informazioni offerte dalle nuove tecnologie possono - se opportunamente veicolate - favorire una moltiplicazione delle possibilità di conoscenza. Così come per il turismo, è essenziale trovare un equilibrio tra la rappresentazione della cultura, il suo consumo e la necessità di preservare i tratti caratterizzanti delle pratiche tradizionali.

Senza dimenticare che, come sottolinea la Convenzione del 2003, il patrimonio culturale immateriale nasce dall'interazione profonda tra le comunità e la natura, dà loro un senso d'identità e di continuità, e ha il fine ultimo di promuovere il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana.

Enrico Vicenti
Segretario Generale
Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO

È in questo anno 2023 che ricorre il ventennale della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (Convenzione UNESCO 2003), occasione questa che ci suggerisce una riflessione significativa sui valori che hanno portato alla stipula di tale Convenzione, adottata dalla 32^a sessione della Conferenza Generale dell'UNESCO e a ricordare i principi fondanti di questa, che negli anni si è andata perfezionando e modificando, essendo anch'essa stessa viva, come il patrimonio culturale che salvaguarda e promuove.

Dal 2003 sono ormai 181 gli Stati che hanno adottato la Convenzione, considerata ormai uno strumento chiave, non solo per la tutela del patrimonio demotnoantropologico italiano, ma anche delle espressioni culturali immateriali nella loro diversità ed è inoltre strumento fondamentale di pace.

Il patrimonio culturale, nelle sue dimensioni più aggiornate, non si limita ai monumenti e alle collezioni di oggetti, include nondimeno tradizioni ed espressioni viventi ereditate dalle generazioni passate e trasmesse a quelle future, come le tradizioni orali, le arti performative, le pratiche sociali, i rituali, gli eventi festivi, le conoscenze e le pratiche riguardanti la natura e l'universo o le conoscenze e le abilità per produrre artigianato e sono proprio questi saperi che la Convenzione 2003 si prefigge di identificare e salvaguardare.

Quanto il patrimonio culturale immateriale sia indispensabile, quale diritto imprescindibile dei popoli e fattore di sviluppo sostenibile, è evidenza dei molti Stati che negli anni hanno ratificato la Convenzione 2003 e che portano avanti con costanza e impegno misure atte a favorire la trasmissione di questo immenso patrimonio, ai giovani.

È opportuno rammentare che il fattore della sostenibilità, oggi apparentemente di ovvia e immediata comprensione e sensibilizzazione, è frutto di una risultante di un lungo processo, atto al mantenimento della diversità culturale di fronte alla globalizzazione, a incoraggiare il dialogo interculturale e il rispetto reciproco dei diversi modi di vivere tra culture.

L'Italia ha ratificato la Convenzione nel 2007 e da quel momento ha progressivamente attuato e implementato metodi, procedure, approcci e diversificate azioni che hanno colto un adeguamento nel nostro sistema paese della ricchezza di tale patrimonio. Basti pensare all'incremento dei processi di patrimonializzazione e candidatura alle Liste della Convenzione, che contano a oggi 17 elementi iscritti e rispetto cui si attendono altrettanti riconoscimenti. Una varietà, quella del patrimonio culturale italiano, che abbraccia più declinazioni di ambito settoriale: da quello agroalimentare a quello performativo, fino ai sistemi di conoscenza tradizionale dei territori e alla valorizzazione in chiave di "buona pratica" di salvaguardia.

L'iniziativa dell'istituzione dell'Osservatorio nazionale patrimonio culturale immateriale UNESCO, promossa dal Ministero della cultura di concerto con il Ministero dell'agricoltura, della sovranità alimentare e delle foreste e il Ministero dell'economia e delle finanze, ha il compito di raccogliere, elaborare e diffondere dati, studi e analisi relativi al patrimonio culturale immateriale nazionale riconosciuto dall'UNESCO. L'Osservatorio è concepito come un luogo di integrazione - in materia di salvaguardia e valorizzazione del patrimonio culturale immateriale - capace di mettere in contatto le comunità interessate e gli stakeholders, i vari livelli amministrativi di governo e le istituzioni coinvolte nei processi salvaguardia, le università e gli altri enti di ricerca, nonché i settori professionali e le rappresentanze della società civile.

Il patrimonio culturale immateriale è pertanto di sostanziale importanza per ogni Stato e comunità direttamente interessata e coinvolta, che devono quindi adottare ogni sforzo e misura che possa valorizzare la ricchezza di conoscenze e competenze che vengono trasmesse attraverso di esso. Si tratta di una pluralità che si manifesta nel nostro vivere e condividere memorie, origini, storie secolari, tecniche e pratiche che contraddistinguono le tante identità culturali che sono capaci di entrare in dialogo tra loro. Così come questo variegato patrimonio, che ri-congiunge i Paesi alle loro più intrinseche radici, è un patrimonio vivente, che muta e si modella rispetto alle esigenze contingenti, allo stesso modo la Convenzione 2003 in questi venti anni di vita si è modificata ed è mutata per adattarsi ai cambiamenti trasformativi in atto.

In tutto il mondo si stanno svolgendo, quindi, attività indirizzate a festeggiare questo rilevante anniversario, sotto la campagna promossa dall'UNESCO "We Are #LivingHeritage", diventando un'occasione per riflettere sul ruolo della Convenzione del 2003 nell'aumentare la consapevolezza sulla diversità e la ricchezza del patrimonio culturale immateriale e non da meno nel promuovere la cooperazione internazionale.

Anche l'Italia partecipa all'organizzazione di eventi per questa fondamentale ricorrenza, attraverso le dirette manifestazioni promosse dalle dirette comunità patrimoniali interessate e con eventi di natura maggiormente sistemica che intendono accrescere anzitutto una capillare divulgazione e sensibilizzazione di questo particolare e complesso ambito culturale. A tal proposito è significativo richiamare l'iniziativa adottata in ambito dell'Osservatorio nazionale patrimonio culturale immateriale UNESCO concernente un corso strutturato di *capacity building*, realizzato in collaborazione tra il Segretariato Generale del Ministero della cultura e UNESCO (Ufficio regionale per la scienza e la cultura dell'UNESCO in Europa). Si tratta del primo esempio di tale formazione che viene adottato a livello nazionale nell'ambito della regione europea. L'importanza di tale attività risiede nell'esercizio dell'accrescimento delle conoscenze e nello sviluppo delle competenze degli attori coinvolti nella salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, in linea con i principi e gli obiettivi della Convenzione del 2003. Inoltre, il programma si propone di rafforzare il sistema di relazione e cooperazione a livello nazionale tra le istituzioni competenti, le comunità, e altri portatori d'interesse.

Uno degli insegnamenti che riverbera l'operato istituzionale è proprio quello della prassi collaborativa con la società civile, a ciò si aggiunge il non secondario né trascurabile rinnovato rapporto tra istituzione e accademie, un ponte volto alla produzione di scienze applicate e al rinnovamento delle capacità professionalizzanti che emergono dai diversi settori della contemporaneità.

È l'occasione per sentirci tutti coinvolti in una missione che guarda al mondo delle differenze, ma anche delle similarità. Il ventennale della Convenzione UNESCO 2003 è perciò l'augurio e l'auspicio per le nostre società di guardare con maggiore attenzione alle opportunità che proprio grazie ai flussi di scambio ci permettono di cogliere la storia dell'umanità con profondità e con la vitalità di cui il patrimonio culturale immateriale è distintivo.

Mariassunta Peci

Direttore Servizio III - Relazioni Internazionali

Servizio II - Ufficio UNESCO Segretariato Generale - Ministero della Cultura

La Convenzione sul patrimonio culturale immateriale: il negoziato e la sua applicazione pratica

1. Un'ampia concezione della cultura

La Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale¹, adottata a Parigi il 17 ottobre 2003, è entrata in vigore sul piano internazionale il 20 aprile 2006². Essa vincola oggi 181 Stati, tra i quali anche l'Italia³.

La Convenzione presuppone una concezione non monumentalista e non individualista della cultura, seguendo la Conferenza mondiale sulle politiche cultu-

¹ Qui di seguito: Convenzione. La terminologia ufficiale è “immateriale” nei testi francese (*immatériel*) e spagnolo (*inmaterial*) della Convenzione, “intangibile” (*intangible*), nel testo inglese, probabilmente perché in questa lingua la parola *immaterial* ha anche il significato di “privo d'importanza”. In questo studio si userà l'aggettivo “immateriale”, che, in italiano, appare intercambiabile con “intangibile”.

² “Convenzione” è un sinonimo di “trattato”, vale a dire, come prevede l'art. 2, par. 1, *a*, della Convenzione sul diritto dei trattati (Vienna, 1969), un accordo internazionale concluso da Stati in forma scritta e regolato dal diritto internazionale, che sia incorporato in un singolo strumento o in due o più strumenti correlati e qualunque sia la sua denominazione particolare.

³ L'Italia ha depositato lo strumento di ratifica il 30 ottobre 2007, in base ad autorizzazione disposta con la legge 27 settembre 2007, n. 167 (*Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana*, n. 238 del 12 ottobre 2007). La Convenzione è entrata in vigore per l'Italia il 30 gennaio 2008.

rali, convocata dall'UNESCO nel 1982 a Città del Messico, che aveva posto l'accento anche sulle espressioni collettive e anonime di creatività e spiritualità riferibili a un popolo o a un gruppo⁴.

Per vari Stati situati in ampie aree del mondo il patrimonio culturale immateriale rappresenta una considerevole parte del patrimonio culturale complessivo. Questi Stati vanno oggi sempre più acquisendo la consapevolezza che, se adeguatamente salvaguardato e valorizzato, il patrimonio culturale immateriale può rappresentare una non trascurabile fonte di benessere e sviluppo sostenibile. In altre aree del mondo, proprio gli intensi livelli di industrializzazione e modernizzazione hanno attirato l'attenzione degli esperti e degli Stati sull'importanza per l'identità nazionale di un patrimonio che, se non salvaguardato tramite un sostegno dato a coloro che ne sono i sempre più rari portatori, andrebbe irrimediabilmente perduto.

La forte impronta sociale della Convenzione sta nel fatto che essa intende tutelare non soltanto i "prodotti" del patrimonio culturale immateriale, ma soprattutto le comunità che ne sono creatrici e portatrici. Quest'ultime meritano di ricevere un'adeguata visibilità su più livelli (locale, nazionale e internazionale), così da suscitare nella società la consapevolezza della loro importanza. La salvaguardia di questo patrimonio costituisce anche l'attuazione di un diritto umano di cui sono titolari gli individui facenti parte del gruppo che di esso è depositario: è soprattutto per loro ed è tramite loro che il patrimonio va salvaguardato.

Il rischio di deterioramento e distruzione del patrimonio immateriale di gruppi marginalizzati viene oggi ad assumere una marcata intensità. Come ricorda il preambolo della Convenzione, il fenomeno della globalizzazione, che presenta anche aspetti positivi poiché consente di conoscere e apprezzare più facilmente le espressioni culturali altrui, può comportare la conseguenza di creare una o poche culture dominanti a scapito di tutte le altre, con conseguenti fenomeni di disprezzo, se non intolleranza. Questo rischio si manifesta soprattutto presso le giovani gene-

⁴ "The cultural heritage of a people includes the works of its artists, architects, musicians, writers and scientists and also the work of anonymous artists, expressions of the people's spirituality, and the body of values which give meaning to life. It includes both tangible and intangible works through which the creativity of that people finds expression: languages, rites, beliefs, historic places and monuments, literature, works of art, archives and libraries", Dichiarazione di Città del Messico sulle politiche culturali, par. 23 (UNESCO, 1982).

razioni, portate a trascurare espressioni culturali considerate sorpassate, proprio perché lontane dalla cultura dominante.

La Convenzione si basa sul presupposto che esista una volontà generale di salvaguardare il patrimonio culturale immateriale e che il perseguimento di un simile obiettivo, date le minacce che spesso gravano su tale patrimonio, costituisca una preoccupazione comune. Nello spirito della Convenzione, la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale rappresenta non solo un dovere degli Stati sul cui territorio esso è situato, ma anche un interesse generale dell'umanità (UNESCO 2003: art. 19). Viene così stabilito un doppio livello di protezione (nazionale e internazionale) che richiede la cooperazione tra gli Stati parte alla Convenzione. La coesistenza di due livelli di protezione spiega perché la Convenzione preveda strumenti internazionali (come le Liste, il Comitato⁵ e il Fondo per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale) che rafforzano, ma non sostituiscono, il ruolo svolto in proposito dagli Stati parti.

In particolare, nel corso del negoziato si era discusso se fosse opportuno riprendere lo strumento delle liste, tipico della Convenzione sul Patrimonio Mondiale Culturale e Naturale (Parigi, 1972)⁶. A questo proposito vennero rilevati alcuni inconvenienti delle liste: l'instaurazione di una gerarchia tra diversi elementi del patrimonio, la fossilizzazione di un patrimonio in costante evoluzione, il troppo elevato numero di elementi che avrebbero dovuto contenere. Era presentata anche l'ipotesi di redigere una lista del solo patrimonio culturale immateriale in pericolo.

Alla fine, lo strumento delle liste è stato inserito anche nella Convenzione, soprattutto in ragione della visibilità che una lista assicura a quanto s'intende salvaguardare. Anzi, all'atto pratico e utilizzando le apposite norme della Convenzione, il Comitato ha provveduto a predisporre non due, ma tre liste (formalmente, due liste e un registro). Alla Lista rappresentativa del patrimonio immateriale dell'umanità e alla Lista del patrimonio culturale immateriale che necessita di essere urgentemente salvaguardato, si è aggiunto il Registro dei programmi, progetti e attività di salvaguardia che meglio riflettono i principi e obiettivi della Conven-

⁵ Il Comitato è composto di ventiquattro Stati parti, eletti dall'Assemblea Generale degli Stati parti per la durata di quattro anni, alla luce dei criteri della rotazione e dell'equa rappresentanza geografica.

⁶ Qui di seguito Convenzione 1972 che si applica alla protezione di beni immobili, culturali o naturali.

zione (UNESCO 2003: art. 18) selezionati dal Comitato sulla base di candidature presentate dagli Stati parte⁷.

Attualmente risultano iscritti nelle tre Liste, su proposta degli Stati parti, 676 elementi indicati da 140 Stati parti⁸.

2. La definizione di patrimonio culturale immateriale

La definizione di “patrimonio culturale immateriale” individua tre componenti di tale patrimonio: una pratica (componente oggettiva); una comunità di persone che ne è portatrice (componente soggettiva o sociale); uno spazio culturale (componente spaziale):

The “intangible cultural heritage” means the practices, representations, expressions, knowledge, skills - as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith - that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity (UNESCO 2003: art. 2, par. 1).

2.1 La pratica

Una pratica può essere intesa come una conoscenza, ottenuta grazie all’esperienza e all’esercizio, che si traduce nella capacità di fare qualcosa. Anche al fine di dare concretezza a una definizione astratta, l’art. 2, par. 2 della Convenzione, indica, a titolo esemplificativo e non esaustivo, cinque settori nei quali il patrimonio culturale immateriale può manifestarsi: tradizioni ed espressioni orali; arti dello spettacolo; pratiche sociali, eventi rituali e festivi; conoscenze e pratiche relative alla

⁷ Ad es., “Tocatì, un programma condiviso per la salvaguardia di giochi e sport tradizionali” (Belgio, Cipro, Croazia, Francia, Italia).

⁸ L’Italia ha sedici elementi nella Lista rappresentativa e uno nel Registro dei programmi.

natura e all'universo; artigianato tradizionale. Alcune precisazioni sono utili in proposito.

La linea di confine tra una tradizione orale, intesa come memorizzazione e trasmissione a voce di informazioni sul passato, e una espressione orale, intesa come un genere di poesie o canzoni, può essere labile. Al momento di negoziare il testo della Convenzione, si era discusso se le lingue potessero essere comprese tra le espressioni orali⁹. Alla fine, si è preferito tener conto delle lingue solo nel caso in cui esse divengano “un veicolo per il patrimonio culturale immateriale” (UNESCO 2003: art. 2). Di conseguenza, una lingua, come l'inglese o l'italiano, non può essere considerata di per sé una manifestazione del patrimonio culturale immateriale, ma lo può divenire, nel momento in cui essa rappresenti lo strumento per trasmettere qualcosa che già appartiene all'ambito del patrimonio culturale immateriale. Per esempio, l'elemento “patrimonio orale e manifestazioni culturali del popolo Zápara” (Ecuador, Perù), dimostra che il linguaggio può essere il modo di espressione di un patrimonio culturale estremamente ricco per quanto concerne le conoscenze sulla natura, in particolare sulle piante medicinali; l'elemento “linguaggio fischiato dell'Isola La Gomera (Isole Canarie), il Silbo Gomero (Spagna)” dimostra che la lingua spagnola può rientrare nel patrimonio culturale immateriale, se essa, anziché parlata o scritta, è espressa attraverso fischi.

Il termine “arti dello spettacolo” include la musica strumentale o vocale, la danza, il teatro, la narrazione di storie, la poesia cantata, la pantomima e altre pratiche dello spettacolo che rappresentano la creatività di determinate comunità. Nelle Liste sono numerose le manifestazioni di arti dello spettacolo, che spaziano tra varie forme di musica¹⁰ e di teatro¹¹.

Le pratiche sociali e gli eventi rituali e festivi includono attività che manifestano concezioni, conoscenze e capacità, relative, tra l'altro alle relazioni e condizioni sociali, ai metodi di presa delle decisioni, alla soluzione dei conflitti e alle aspirazioni collettive, mentre gli eventi rituali e festivi sono costituiti da ritrovi collettivi, durante i quali eventi significativi per una comunità culturale sono proclamati, celebrati, commemorati o altrimenti messi in evidenza, di solito con ac-

⁹ Va ricordato che, all'interno delle sei cosiddette “convenzioni culturali” concluse in ambito UNESCO, tuttora manca un trattato dedicato alla protezione delle lingue.

¹⁰ Ad es., “il *fado*, canzone popolare urbana del Portogallo” (Portogallo), “i *marachi*, musica per corde, canto e tromba” (Messico) e “lo spazio della cultura del gong” (Viet Nam).

¹¹ Ad es., l’“opera dei pupi, teatro delle marionette siciliano” (Italia).

compagnamento di danze, musiche e altre prestazioni. Troviamo in questa ampia categoria competizioni sportive¹², sistemi di diritto consuetudinario¹³, pratiche mediche¹⁴ e una multiforme serie di attività¹⁵.

Per quanto concerne gli “eventi rituali”, durante i negoziati per la Convenzione venne generalmente inteso che le religioni non potevano rientrare nella nozione di patrimonio culturale immateriale in riferimento ai loro aspetti teologici e morali. I riti associati a una religione, quali processioni, pellegrinaggi o danze sacre, possono, invece, rientrare in tale patrimonio¹⁶.

¹² Ad esempio, “il festival *kırkpınar* di lotta ad olio” (Turchia), “*Thurling*” (Irlanda), “i rituali e giochi di tiro alla corda” (Cambogia, Filippine, Repubblica di Corea, Viet Nam) e il “*taekkyon*, lotta tradizionale coreana” (Repubblica Democratica Popolare di Corea, Repubblica di Corea).

¹³ Ad es., i “tribunali degli irrigatori della costa mediterranea spagnola: il consiglio dei saggi della pianura di Murcia e il tribunale dell’acqua della pianura di Valencia” (Spagna), il “sistema normativo *wayuu*, applicato dai *pütchipü üi* (Palabrero)” (Colombia) e la “carta *manden*, proclamata a Kurukan Fuga” (Mali).

¹⁴ Ad es., l’“agopuntura e la moxibustione della medicina tradizionale cinese” (Cina) e la “conoscenza tradizionale degli sciamani-giaguaro di Yurupari” (Colombia).

¹⁵ Ad es., “la calligrafia cinese” (Cina), il “*washi*, l’artigianato tradizionale della carta fatta a mano giapponese” (Giappone), “la stampa cinese a caratteri mobili in legno” (Cina); “lo *zhusuan* cinese, le conoscenze e pratiche di calcolo matematico con l’abaco” (Cina), il “*suri jagek* (osservando il sole), la pratica tradizionale meteorologica e astronomica basata sull’osservazione del sole, della luna e delle stelle in riferimento alla topografia locale” (Pakistan); l’“argan, le pratiche e la conoscenza relative all’albero dell’argan” (Marocco); “la cultura delle *haenyeo* (donne sommozzatrici) dell’isola di Jeju” (Repubblica di Corea); o “la pesca del gambero a dorso di cavallo nell’Oostduinkerke” (Belgio), “le conoscenze dei mugnai legate all’uso dei mulini a vento e ad acqua” (Paesi Bassi); “il sistema di divinazione *ifa*” (Nigeria); lo “*jultagi*, camminata sulla corda tesa” (Repubblica di Corea); “la gestione del rischio da valanghe” (Austria, Svizzera); “i disegni sulla sabbia a Vanuatu” (Vanuatu).

¹⁶ Ad es., “la processione del Sacro Sangue a Bruges” (Belgio), “la rappresentazione del Mistero di Elche” (Spagna) e “*nestinarstvo*, messaggi dal passato: la panagiria dei Santi Costantino ed Elena nel villaggio di Bulgari” (Bulgaria). Sono particolarmente interessanti quei casi in cui una componente religiosa serve per celare un altro aspetto che non poteva essere liberamente manifestato: ad esempio, nel “carnevale di Oruro” (Bolivia) o nella “danza *mbende jersalema*” (Zimbabwe).

Anche le “conoscenze e pratiche relative alla natura” includono un’ampia e multiforme gamma di manifestazioni che si basano su una profonda familiarità con la natura e mirano a utilizzarla per soddisfare esigenze umane¹⁷.

La voce “artigianato tradizionale”¹⁸ non figurava nel progetto preliminare di convenzione del 2002¹⁹. Tuttavia, la proposta dell’Italia di inserire tali pratiche nell’elenco delle manifestazioni del patrimonio culturale immateriale non ha incontrato obiezioni.

Un particolare interesse presentano le manifestazioni alimentari (intendendo il termine in senso ampio) del patrimonio culturale immateriale. Le conclusioni della riunione di esperti sulle pratiche alimentari, tenutasi a Vitré nel 2009, hanno posto in evidenza come esse rientrino pienamente nell’ambito di applicazione della Convenzione, anche come attività di relazione sociale, e abbiano per loro natura una dimensione intersettoriale rispetto alle manifestazioni elencate nell’art. 2, par. 2, Convenzione²⁰. Una pratica alimentare è l’insieme di un procedimento complesso che va dalla raccolta delle materie prime al consumo del prodotto finale e costituisce un’esperienza culturale elaborata, dal momento che essa non si limita alla soddisfazione di mere necessità biologiche, ma trasmette alle comunità portatrici un sentimento d’identità e di continuità²¹.

¹⁷ Ad es., “la cosmovisione andina dei Kallawayá” (Bolivia), la “conoscenza della lavorazione del legno degli Zafimaniry” (Madagascar), l’“arte dei muri a secco, conoscenza e tecniche” (Croazia, Cipro, Francia, Grecia, Italia, Slovenia, Spagna, Svizzera) e la “pratica agricola tradizionale della coltivazione della ‘vite ad alberello’ della comunità di Pantelleria” (Italia).

¹⁸ Ad es., “la sericoltura e l’artigianato della seta della Cina” (Cina), “l’artigianato del marmo a Tinos” (Grecia), “il procedimento e le tecniche artigianali per la tessitura dei *talcos*, *crinejas* e *pintas* del cappello *pinta’o*” (Panama), “la tecnica di paratie stagne delle giunche cinesi” (Cina) e “l’artigianato tradizionale del violino a Cremona” (Italia).

¹⁹ Doc. UNESCO CLT.2002/CONF.203/3 del 26 luglio 2002.

²⁰ Cfr. *Compte-rendu des journées de Vitré sur les pratiques alimentaires*, 3 aprile 2009.

²¹ Ad es., “il pasto gastronomico dei francesi” (Francia), “la cucina messicana tradizionale - cultura costante e ancestrale della comunità, il paradigma del Michoacán” (Messico) e “la dieta mediterranea” (Spagna, Grecia, Italia e Marocco, estesa in seguito a Cipro, Croazia e Portogallo) o, relativamente a specifici alimenti, “la preparazione del pane piatto e la cultura della condivisione: *lavash*, *katyrma*, *jupka*, *yufka*” (Azerbaijan, Iran, Kazakistan, Kirgizistan, Turchia), “la cultura della birra in Belgio” (Belgio), “il caffè arabo, un simbolo di gene-

2.2 La comunità portatrice

Il patrimonio culturale immateriale non può manifestarsi soltanto nella vita privata di una persona, ma deve essere da questa condiviso con il mondo esterno o, almeno, con un gruppo di altre persone o con altri individui, venendosi così a creare una comunità portatrice del patrimonio stesso. La componente sociale del patrimonio culturale immateriale, che costituisce un significativo elemento di identificazione per una determinata comunità, porta a una distinzione netta tra quest'ultimo e il patrimonio culturale materiale, così come definito dalla Convenzione 1972, dove questa componente manca o è comunque meno importante. Sul piano culturale, i protagonisti della Convenzione 2003 non sono gli Stati parte, ma le comunità portatrici del patrimonio culturale immateriale. Tale patrimonio è tutelato dalla Convenzione non perché conservato in musei o archivi, ma in funzione di una determinata comunità. Esso acquista valore non tanto per i suoi pregi sul piano dell'estetica o dell'intrattenimento, ma soprattutto in quanto elemento identificativo di una comunità.

La forte componente sociale del patrimonio culturale spiega perché gli elementi iscritti nelle liste stabilite dalla Convenzione siano intesi come “rappresentativi del patrimonio culturale immateriale dell'umanità”, senza che essi debbano presentare un “eccezionale valore universale”, come si richiede invece per l'iscrizione nelle liste create dalla Convenzione 1972. Nel caso della Convenzione 2003, le liste non sono strumenti selettivi, né esclusivi, ma servono soprattutto per garantire una migliore visibilità del patrimonio culturale immateriale e non già per stabilire una gerarchia tra le diverse manifestazioni dello stesso a seconda che siano iscritte o meno in una lista. Una simile gerarchia sarebbe contraria agli obiettivi di incoraggiare un dialogo che rispetti la diversità culturale (UNESCO 2003: art. 16), di riavvicinare gli esseri umani e di assicurare gli scambi e l'intesa tra di loro (UNESCO 2003: preambolo). Un elemento iscritto in una lista della Convenzione è un frammento dell'insieme del patrimonio culturale immateriale e non già il meglio di questo.

È un peccato che le comunità indigene, probabilmente per via della delicatezza che questo tema presenta per alcuni Stati da un punto di vista politico, siano menzionate solo nel preambolo della Convenzione. In realtà, non vi è dubbio che questa Convenzione sia stata redatta anche per salvaguardare la cultura delle popolazioni

rosità” (Arabia Saudita, Emirati Arabi Uniti, Oman, Qatar) e “la cultura e tradizione del caffè turco” (Turchia).

indigene, che sono depositarie di una parte considerevole del patrimonio culturale immateriale mondiale e devono fronteggiare minacce che lo pregiudicano in molti modi. Già nel corso dei lavori preparatori venne chiarito, benché non fosse strettamente necessario, che le comunità indigene rientrano nel più ampio concetto di “comunità”. In modo ancor più indicativo, le Direttive operative per la sua attuazione menzionano più volte i popoli indigeni²². Di fatto, vari elementi iscritti nelle Liste si riferiscono a comunità indigene²³.

Essendo condiviso da una pluralità di persone, il patrimonio culturale immateriale dà “un senso di identità” (UNESCO 2023: art. 2) a una comunità specifica di depositari o praticanti che si distingue in virtù di questo particolare aspetto. Le pratiche e gli oggetti che sono diffusi in tutto il mondo, come la ruota, il calcio, gli hamburger o i blue-jeans, non possono contraddistinguere alcuna comunità specifica e non rientrano nel patrimonio culturale immateriale.

In certi casi, la comunità è così ampia che è difficile identificarla con precisione, dal momento che arriva a includere una o più nazioni. Probabilmente per far fronte ai problemi posti da elementi generici, gli Stati che hanno proposto “la dieta mediterranea” (Grecia, Italia, Marocco, Spagna) hanno scelto alcune specifiche comunità come emblematiche, vale a dire quelle situate nelle località di Koroni, Cilento, Chefchaouen e Soria.

I membri della comunità di portatori del patrimonio culturale immateriale possono svolgere ruoli differenti: creatori, praticanti, depositari. I semplici conoscitori e gli estimatori del patrimonio, ivi inclusi gli spettatori di rappresentazioni o i compratori di prodotti, non possono essere considerati membri della comunità portatrice. Tuttavia, la grande popolarità di un elemento – si pensi al “tango” (Argentina, Uruguay), al “flamenco” (Spagna) o alla “musica reggae della Giamaica”

²² La Convenzione è integrata dalle Direttive operative per la sua attuazione (qui di seguito: Dir. Op.), adottate nel 2008 dall'Assemblea Generale delle parti. Le Direttive, che sul piano giuridico non hanno lo stesso valore vincolante del trattato cui si riferiscono, si sono rivelate uno strumento particolarmente flessibile, essendo periodicamente aggiornate. Esse anche costituiscono uno strumento per l'interpretazione delle norme della Convenzione e per accertare come essa è applicata nella pratica.

²³ Ad es., “la cosmovisione andina dei Kallawaya” (Bolivia), “le espressioni grafiche e orali dei Wajapi” (Brasile), “il patrimonio orale e le manifestazioni culturali del popolo Zápara” (Ecuador e Perù) e “la tradizione del dramma danzato Rabinal Achí” (Guatemala).

(Giamaica) – non esclude che esso abbia una comunità portatrice e, quindi, appartenga al patrimonio culturale immateriale.

La commercializzazione del patrimonio culturale immateriale non è di per sé un ostacolo all'iscrizione di un elemento nella Lista rappresentativa, purché le attività rivolte al mercato rimangano sotto il controllo delle comunità portatrici e non distorcano le pratiche tradizionali. Il patrimonio culturale immateriale può costituire “un potente impulso per uno sviluppo economico inclusivo ed equo, coinvolgendo diverse attività produttive con valore sia monetario che non monetario”, ma dei relativi vantaggi devono essere le comunità portatrici i principali beneficiari (UNESCO 2008: 184-185). È logico attendersi che particolare attenzione sia dedicata allo sviluppo del turismo, che deve svolgersi in modo rispettoso sia della salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, sia dei diritti, aspirazioni e desideri delle comunità depositarie (UNESCO 2008: 187).

Il patrimonio culturale immateriale dà anche “un senso di [...] continuità” (UNESCO 2023: art. 2) a una comunità specifica, dal momento che viene tramandato volontariamente e senza interruzione da coloro che ne sono portatori ad altri, soprattutto alle giovani generazioni. La mera esibizione di una certa abilità, priva di un desiderio di trasmissione, non può essere considerata come patrimonio culturale immateriale. La trasmissione può avvenire in molti modi: all'interno di una famiglia da genitori a figli, sul lavoro da maestri ad apprendisti, a scuola da insegnanti ad alunni²⁴.

Essendo trasmesso di generazione in generazione, il patrimonio culturale immateriale è “costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia” (UNESCO 2023: art. 2). Le nozioni di ricreazione o reinterpretazione implicano che vi siano dei cambiamenti con il passare del tempo, cosa inevitabile in ragione del carattere vivente del patrimonio. Ad esempio, i cambiamenti seguono il passare del tempo nei casi della “fabbricazione tradizionale di giocattoli in legno per bambini di Hrvatsko Zagorje” (Croazia), dove a cavalli e carrozze si sono aggiunti treni, automobili e aeroplani, e del “*gule wamkulu*” (Malawi, Mozambico, Zambia), dove, con un'evidente dissonanza cronologica, oggi danzano insieme personaggi raffiguranti animali selvatici, spiriti dei morti, trafficanti di schiavi, motociclette ed elicotteri.

²⁴ La trasmissione è un aspetto rilevante in molti elementi iscritti nelle Liste. Per es., l’“artigianato del merletto ad ago di Alençon” (Francia), il “*Compagnonnage*, rete per la trasmissione pratica di conoscenze e identità” (Francia) e l’“arte del ‘pizzaiuolo’ napoletano” (Italia).

Le nozioni di ricreazione e reinterpretazione pongono il difficile problema di determinare fino a che punto si possano accettare cambiamenti nella qualità e nella sostanza del patrimonio. Una trasformazione naturale (“modernizzazione”) è qualcosa di ben diverso da un’alterazione artificiale, sebbene ci siano molte varianti tra un estremo e l’altro. Il delicato tema della “rivitalizzazione” riguarda i casi in cui il patrimonio culturale immateriale sia definitivamente scomparso. Questa può essere la conseguenza di molti eventi, di carattere naturale (per esempio, deforestazione o siccità) o sociale (per esempio, conflitti o urbanizzazione), ivi compresa la semplice indifferenza delle giovani generazioni nei confronti delle tradizioni dei loro genitori o dei loro nonni. La rivitalizzazione si propone di riattivare pratiche o rappresentazioni che non sono più in auge o stanno cadendo in disuso, ad esempio sostenendo, anche finanziariamente, una comunità perché essa riprenda o mantenga una determinata attività²⁵.

La Convenzione include tra le “misure di salvaguardia” volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale anche la “rivitalizzazione” dello stesso (UNESCO 2023: art. 2). In effetti, l’inserimento della parola “rivitalizzazione” è stata una delle questioni più dibattute durante i negoziati. Una manifestazione del patrimonio che è ormai scomparsa può essere resuscitata? Gli Stati devono fornire incentivi per spingere persone che non lo vogliono fare spontaneamente a dare corso a una pratica che sta svanendo oppure devono limitarsi a documentare per gli archivi le ultime manifestazioni di tale pratica? È rispettoso dello spirito della Convenzione il fatto che qualcuno prenda l’iniziativa di ripristinare una pratica che non è più in auge perché in questo modo si possono attrarre turisti o vendere prodotti sul mercato? Non è facile dare una risposta²⁶.

²⁵ La questione della rivitalizzazione si pone, insieme a quella dell’uso commerciale, nel caso della “cerimonia *Mevlevi Sema*” (Turchia), che si basa sulle danze roteanti dei membri dell’ordine ascetico *Mevleviye* (cosiddetti dervisci danzanti), fondato a Konya nel 1273. Abolita per legge nel periodo tra il 1925 e il 1990, oggi questa cerimonia religiosa, che richiedeva un addestramento monastico della durata di 1001 giorni, è stata ripresa in modo abbreviato a fini turistici.

²⁶ Nella pratica, il Comitato ha registrato due migliori pratiche che si ripropongono proprio la rivitalizzazione, come risulta dal loro stesso nome: “la rivitalizzazione dell’artigianato tradizionale della calce a Morón de la Frontera, Siviglia, Andalusia” (Spagna) e “il programma ‘terra delle leggende’ per promuovere e rivitalizzare l’arte dei cantastorie nella regione di Kronoberg, Svezia del Sud” (Svezia).

2.3 Lo spazio culturale e gli elementi multinazionali

Il patrimonio culturale immateriale è usualmente riferito a “spazi culturali” ed è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi depositari “in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia” (UNESCO 2023: art. 2).

Uno spazio, inteso in senso culturale, non può essere identificato tracciando delle linee su una carta geografica, come è invece richiesto per i beni immobili iscritti nelle liste stabilite dalla Convenzione 1972. In armonia con il suo carattere sociale e non strettamente geografico, uno spazio culturale s’intende come uno spazio fisico o simbolico nel quale le persone s’incontrano per svolgere, condividere o scambiare pratiche sociali o idee.

Ne consegue che anche uno Stato geograficamente non mediterraneo, come il Portogallo, può condividere l’elemento “dieta mediterranea”. Anche una piazza, come nel caso dello “spazio culturale della piazza Jemaa el-Fna” (Marocco), non si caratterizza come un riferimento topografico sulla pianta di Marrakesh, ma si trasforma in un luogo emblematico per le pratiche e gli scambi culturali grazie alla concentrazione unica di tradizioni popolari che ivi si manifesta.

Uno spazio culturale può talora assumere carattere mobile, conformemente alla natura sociale del patrimonio culturale immateriale, e può essere trasferito altrove, se la comunità portatrice o alcuni membri della stessa si spostano in un altro luogo²⁷.

Il concetto culturale di spazio ha poco a che vedere con la nozione giuridica di “territorio”, inteso come lo spazio sul quale uno Stato esercita la propria sovranità (sovranità territoriale). Questo spiega perché non siano infrequenti gli elementi nelle Liste che presentano natura pluri-nazionale o addirittura pluri-continentale²⁸.

²⁷ Per spostamenti avvenuti in passato, si veda lo “spazio culturale e cultura orale dei Semeiskie” (Russia), la “lingua, danza e musica dei Garifuna” (Belize, Guatemala, Honduras, Nicaragua), il “cerchio della *capoeira*” (Brasile), “la *tumba francesa*” (Cuba) e il “patrimonio *maroon* di Moore City” (Giamaica).

²⁸ Ad es., l’Italia ha partecipato all’iscrizione di tre elementi pluri-continentali, che si manifestano sul territorio di, rispettivamente, sette (“dieta mediterranea”), ventiquattro (“falconeria, un patrimonio umano vivente”) e otto (“arte dei muri a secco, conoscenza e tecniche”) Stati parte.

3. Il rispetto dei diritti umani

Ai fini dell'applicazione della Convenzione, viene preso in considerazione solo il patrimonio culturale immateriale che sia compatibile con gli strumenti internazionali esistenti in tema di diritti umani, così come con le esigenze del mutuo rispetto tra comunità, gruppi o individui e dello sviluppo sostenibile²⁹. Elementi del patrimonio culturale immateriale che siano incompatibili con quanto sopra indicato non sono pertanto tutelati dalla Convenzione, con tutte le conseguenze che da questo possono derivare (ad esempio, tali elementi non possono essere iscritti nelle Liste, gli Stati parte non sono obbligati a proteggerli, e via dicendo).

Sembra utile proporre qualche esempio, ipotetico o reale, del tipo di conflitti qui evocati. È chiaro che pratiche tradizionali che mettano in grave pericolo la salute umana, come le mutilazioni sessuali femminili, non sono tutelate dalla Convenzione. Ma vi possono essere alcuni casi limite. Nella riunione del Comitato del 2010 è stata distribuita una lettera con la quale un'associazione non governativa spagnola sosteneva che l'elemento "torri umane" (Spagna) fosse in contrasto con i diritti umani del bambino, in particolare il suo diritto alla salute, visti i casi di incidenti che avevano coinvolto bambini che dovevano arrampicarsi sui piani alti delle piramidi. La lettera non ebbe seguito, anche se, probabilmente, avrebbe dovuto essere presa in più attenta considerazione.

L'esigenza del rispetto dello sviluppo sostenibile potrebbe entrare in gioco nel caso di pratiche tradizionali che mettano in pericolo la preservazione di specie animali o vegetali. La questione del mutuo rispetto tra comunità è stata discussa nel 2010 dal Comitato che ha invitato gli Stati parte ad assicurarsi che, se gli elementi contengono riferimenti a guerre o eventi storici specifici, le candidature siano preparate con la massima cura, così da evitare malintesi tra comunità³⁰. Guerre, violenze e discriminazioni più o meno arbitrarie fanno parte della storia dell'umanità e hanno lasciato inevitabilmente le loro tracce in diversi elementi

²⁹ "For the purposes of this Convention, consideration will be given solely to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development" (art. 2, par. 1, terza frase).

³⁰ Decisione 5.COM 6 (doc. UNESCO ITH/10/5.COM/CONF.202/Decisions del 19 novembre 2010, p. 10).

del patrimonio culturale intangibile, che portano l'impronta del contesto culturale in cui essi sono sorti. Sarebbe un errore escludere dalle liste il teatro delle marionette siciliano, perché, quando le rappresentazioni evocano le crociate, la parte del buono è riservata al cristiano e la parte del cattivo al musulmano; e sarebbe un errore escludere i dervisci danzanti, perché nella cerimonia sono coinvolti solo gli uomini e non le donne. È invece importante presentare oggi gli stessi elementi in uno spirito di dialogo e rispetto tra comunità, indipendentemente dalle passioni, dagli odi e dalle discriminazioni che si sono verificati nel passato.

La Convenzione non entra nel problema delle pratiche che implicano crudeltà verso gli animali. Possono tali pratiche ritenersi contrarie ai diritti umani o alle esigenze del mutuo rispetto tra comunità e dello sviluppo sostenibile? Il problema non si è ancora posto in concreto, dato che pratiche tradizionali in certe aree, come la *corrida* o il combattimento di galli (Hailemariam 2017; Belviso 2019), non sono state finora presentate per l'iscrizione nelle liste e dato che, nel caso della "falconeria, un patrimonio umano vivente", molta cura è stata prestata nel porre in evidenza il buon rapporto esistente tra il falconiere e il falco.

4. I diritti di proprietà intellettuale

Una questione a sé stante e assai complessa dal punto di vista politico e giuridico, che è stata volutamente lasciata da parte nel negoziato per la Convenzione, riguarda i diritti di proprietà intellettuale sugli elementi del patrimonio culturale immateriale. Il modo in cui i principali diritti di proprietà intellettuale sono stati concepiti e formulati viene in conflitto con la maggior parte delle esigenze proprie al patrimonio culturale immateriale e con le necessità delle comunità che hanno creato e perpetuano questo patrimonio, in particolare le comunità indigene e locali.

Per esempio, il requisito dell'originalità si rivela inappropriato per gran parte del patrimonio immateriale, che per sua natura è costituito dalla trasmissione di pratiche e di conoscenze di generazione in generazione. Il requisito che l'autore o l'inventore sia una persona (fisica o giuridica) individuale non appare appropriato, posto che il patrimonio immateriale, e in particolare quello dei popoli indigeni, può esprimersi soltanto in forma collettiva, essendo il sapere detenuto in modo condiviso dalla comunità portatrice. Se brevetti o altri diritti fossero attribuibili a collettività, occorrerebbe risolvere il problema della determinazione di coloro che possono autorizzare l'utilizzazione del patrimonio intangibile e di coloro che possono beneficiare dei vantaggi economici relativi. La durata della protezione, che è

limitata a un certo numero di anni a partire dalla morte dell'autore o dal deposito di un brevetto, non si adatta al caso di un patrimonio avente origini remote e una trasmissione continua. In certi casi, il patrimonio immateriale riveste un significato religioso o rituale per una certa comunità e non dovrebbe divenire oggetto di dominio pubblico. Infine, il requisito secondo il quale un'espressione culturale è subordinata, ai fini della sua protezione, alla sua fissazione su di un supporto materiale (scritto o di altro tipo) non può sempre applicarsi a un patrimonio trasmesso oralmente da una generazione all'altra.

Di fatto, si è tacitamente instaurata una ripartizione di competenze tra l'UNESCO e l'Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale (WIPO), secondo la quale l'UNESCO tratta il tema del patrimonio culturale immateriale nei suoi aspetti culturali e sociali, mentre il WIPO si occupa degli aspetti relativi alla proprietà intellettuale e allo sfruttamento economico di tale patrimonio. L'art. 3 della Convenzione non fa che riprendere implicitamente una simile ripartizione di competenze³¹.

Benché lavori da diversi anni alle questioni collegate alla proprietà intellettuale nel settore del patrimonio culturale immateriale, il WIPO è ancora lontano dall'obiettivo dell'elaborazione di uno strumento internazionale di protezione, affidata al Comitato intergovernativo sulla proprietà intellettuale, le risorse genetiche, la conoscenza tradizionale e il folklore. Le difficoltà sono anche dovute alla scarsa importanza data da alcuni Stati sviluppati alla cultura tradizionale e alla resistenza tacita di un certo numero di Stati nei confronti di ogni tentativo di scostarsi da concezioni consolidate (e molto redditizie per certi tipi di interessi industriali) del regime della proprietà intellettuale, in particolare nei settori della biotecnologia e dell'uso medicinale delle piante.

In definitiva, malgrado l'adozione della Convenzione, le comunità portatrici del patrimonio culturale immateriale non hanno ancora trovato nel diritto internazionale adeguati strumenti per far fronte alle ingiustizie derivanti dallo sfruttamento commerciale delle loro pratiche e conoscenze da parte di terzi e ai conseguenti pericoli dalla deformazione, dallo snaturamento e dalla falsificazione del loro patrimonio culturale.

³¹ "Nothing in this Convention may be interpreted as: [...] (b) affecting the rights and obligations of States Parties deriving from any international instrument relating to intellectual property rights or to the use of biological and ecological resources to which they are parties".

Conclusioni

Il patrimonio culturale immateriale è tutelato sul piano internazionale dalla Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (Parigi, 2003), conclusa nell'ambito dell'UNESCO e oggi in vigore per 181 Stati, tra cui l'Italia. La Convenzione pone l'accento sulle espressioni collettive e anonime di creatività e spiritualità riferibili a un popolo o a un gruppo. La forte impronta sociale della Convenzione sta nel fatto che essa intende tutelare non soltanto i "prodotti" del patrimonio culturale immateriale, ma soprattutto le comunità che ne sono creatrici e portatrici. Essa prevede tre Liste - la Lista rappresentativa del patrimonio immateriale dell'umanità, la Lista del patrimonio culturale immateriale che necessita di essere urgentemente salvaguardato e del Registro dei programmi, progetti e attività di salvaguardia che meglio riflettono i principi e obiettivi della Convenzione - che includono elementi selezionati da un Comitato sulla base di candidature presentate dagli Stati parte.

La definizione di "patrimonio culturale immateriale" individua tre componenti del patrimonio culturale immateriale: una pratica (componente oggettiva); una comunità di persone che ne è portatrice (componente soggettiva o sociale); uno spazio culturale (componente spaziale). Particolari problemi si pongono a proposito della determinazione della comunità portatrice e in presenza di cambiamenti della pratica (modernizzazione, rivitalizzazione). La Convenzione si applica solo al patrimonio culturale immateriale che sia compatibile con gli strumenti internazionali esistenti in tema di diritti umani, così come con le esigenze del mutuo rispetto tra comunità, gruppi o individui e dello sviluppo sostenibile. Questioni ancora irrisolte sul piano internazionale si pongono in quanto i principali diritti di proprietà intellettuale sono formulati in modo da venire in conflitto con la maggior parte delle esigenze proprie al patrimonio culturale immateriale e con le necessità delle comunità che sono portatrici di questo patrimonio, in particolare le comunità indigene e locali.

Tullio Scovazzi

Professore di diritto internazionale in quiescenza

Esperto giuridico dell'Italia nel negoziato per la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale

Bibliografia

- BELVISO, LUCA, 2019, *La tauromachia in Spagna: quando la monolitica e granitica interpretazione di "cultura" limita la protezione degli animali*, in «Rivista Giuridica dell'Ambiente», n. 2, pp. 255-299.
- BLAKE, JANET, 2006, *Commentary on the UNESCO 2003 Convention on the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Institute of Art and Law, Leicester, 2006.
- BORTOLOTTO, CHIARA, a cura di, 2008, *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*, Ist. Poligrafico dello Stato, Roma.
- BORTOLOTTO, CHIARA, dir., 2011, *Le patrimoine culturel immatériel*, UNESCO, Paris.
- HAILEMARIAM, TSEHAYE, 2017, "Lawmaker Wants Cockfighting [to Be] Part of Heritage": A Critical Analysis of the 2003 Convention and the Struggle of Animal Rights Groups, in «Santander Art and Culture Law Review», n. 2, vol. 3, pp. 157-182.
- KONO, TOSHIYUKI, ed., 2010, *The Impact of Uniform Laws on the Protection of Cultural Heritage and the Preservation of Cultural Heritage in the 21st Century*, Martinus Nijhoff, Leiden.
- LIXINSKI, LUCAS, 2013, *Intangible Cultural Heritage in International Law*, Oxford University Press, Oxford.
- PETRILLO, LUIGI, ed., 2019, *The Legal Protection of the Intangible Cultural Heritage - A Comparative Perspective*, Springer Nature, Cham.
- SCOVAZZI, T., UBERTAZZI, B., ZAGATO, L., a cura di, 2012, *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, Giuffrè, Milano.
- SCOVAZZI, TULLIO, 2014, *Intangible Cultural Heritage as Defined in the 2003 UNESCO Convention*, in GOLINELLI, G. M., ed., *Cultural Heritage and Value Creation - Towards New Pathways*, Springer Books, New York, pp. 105-126.
- UBERTAZZI, BENEDETTA, 2022, *Intangible Cultural Heritage, Sustainable Development and Intellectual Property*, Springer, Cham.
- UNESCO, 2003, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi.
- URBINATI, SABRINA, 2012, *The Role for Communities, Groups and Individuals under the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, in BORELLI, S., LENZERINI, F., ed., *Cultural Heritage, Cultural Rights, Cultural Diversity*, Martinus Nijhoff, Leiden, pp. 201-221.

PARTE I

Normativa, governance e criticità
intorno alla Convenzione UNESCO per
la salvaguardia del patrimonio culturale
immateriale

Miti, interpretazioni, fraintendimenti: l’“autenticità” nella Convenzione 2003 e nella normativa italiana

33

MATTEO PAOLETTI ED ELENA SINIBALDI¹

Una piccola provocazione, per iniziare. In Italia il ballo è una passione comune da Nord a Sud, con 1,6 milioni di praticanti sportivi (ISTAT 2017: 7) e il 4,2% della popolazione sopra i 6 anni che impiega il proprio tempo libero in pista (ISTAT 2023: 435), con una buona propensione per i balli caraibici. Tra questi, uno dei più noti è la Bachata dominicana, dal 2019 iscritta nella Lista rappresentativa del Patrimonio culturale immateriale (UNESCO 2019). È dunque possibile che una scuola di ballo - poniamo il caso - della Bassa padana, specializzata proprio in questo genere di danza, magari con maestri e ballerini dominicani, rientri nell’ambito della tutela dell’UNESCO? La domanda - in apparenza surreale - ha risposte tutt’altro che scontate, che chiamano in causa aspetti di ordine demotnoantropologico, giuridico e definitorio. Il quesito, per quanto assurdo, tocca infatti uno dei temi maggiormente sensibili quando si parla di patrimonio culturale, ovvero l’*autenticità* di una determinata pratica culturale e il suo ruolo per la definizione di un’identità comunitaria. L’autenticità - è bene chiarirlo subito - è fondamentale per molti programmi UNESCO, ma è formalmente esclusa dal testo della Convenzione del 2003 per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale;

¹ Il presente contributo è stato concepito congiuntamente dai due autori. Ai fini dell’attribuzione, l’introduzione e il primo paragrafo sono stati scritti da Matteo Paoletti; il secondo paragrafo e le conclusioni da Elena Sinibaldi, funzionario focal point nazionale per la Convenzione UNESCO 2003, Servizio II - UNESCO, Segretariato Generale, Ministero della Cultura.

eppure, nella sua applicazione, risulta uno dei nodi maggiormente problematici sia per le comunità di praticanti sia per gli organi deputati alla tutela degli elementi iscritti, con evidenti implicazioni di carattere antropologico, politico ed economico (Theodossopoulos 2013). Qualche esempio chiarificatore. Se una comunità di immigrati cubani in Italia pratica canti e improvvisazioni poetiche del Punto guajiro, iscritto dal 2017, la sua attività rientra nella tutela UNESCO? E come inquadrare una compagnia di pupari siciliani, esclusi dall'inventario ufficiale dell'Opera dei Pupi, iscritta nel 2008, ma che agiscono pienamente nello spirito dell'elemento? È infine sufficiente che un gruppo di cantori si rifaccia al repertorio del Canto a tenore sardo, iscritto dal 2008, perché quei praticanti siano rappresentati dalla Convenzione? La questione, come si vede, è particolarmente spinosa e chiama in causa l'azione di Commissioni Nazionali per l'UNESCO, Ministeri, Regioni e svariati livelli di governo degli Stati membri, ai quali la Convenzione e le Direttive operative delegano l'individuazione degli elementi rappresentativi delle proprie pratiche culturali: nel complesso processo di definizione del dossier di candidatura (e nella sua implementazione) arte, politica e identità vivono un'interdipendenza tra le componenti intangibili e le loro controparti materiali, trovando spesso nel mito dell'autenticità una scorciatoia indubbiamente efficace, ma semplificatoria (Lixinski 2011). Il presente contributo tenta di fare chiarezza intorno a un tema sensibile, analizzando sia la prospettiva internazionale sia quella italiana, con particolare attenzione alla dimensione delle arti performative.

1. La Convenzione del 2003 e il dilemma dell'autenticità

Il tema dell'autenticità è uno dei maggiormente dibattuti nell'ambito degli *Heritage studies*, anche in funzione delle rilevanti ricadute economiche e politiche che il riconoscimento di una pratica come "ufficiale" - tanto più se da parte dell'UNESCO - comporta (Labadi 2012; Bortolotto 2013; Lira *et al.* 2015). In quest'ottica, l'approccio dell'UNESCO al Patrimonio culturale è stato da tempo eletto a emblema del cosiddetto "authorized heritage discourse", ovvero la narrativa che promuove "a set of Western elite cultural values as being universally applicable" (Smith 2006: 11), con l'esito di marginalizzare le culture *altre* rispetto a quelle di origine europea. La questione è di vecchissima data e ha per lungo tempo trovato nei criteri "monumentali" della Carta di Venezia (The Venice Charter 1964) e nella declinazione prevalentemente "archeologica" della Convenzione UNESCO del 1972 un campo di battaglia privilegiato (Lixinski 2014). Al centro del dibattito, proprio quella parola - "autenti-

cità” – che è ancora oggi caratteristica essenziale affinché un sito possa essere riconosciuto Patrimonio Mondiale. Sebbene il termine non compaia in maniera esplicita nella Convenzione per la tutela del patrimonio culturale e naturale, esso occupa infatti un'ampia porzione delle Direttive operative per l'implementazione della convenzione (UNESCO 2021: 78-95), che precisano come l'“eccezionale valore universale” di un sito sia intimamente vincolato alle sue condizioni di “integrità e/o autenticità” (UNESCO 2021: 78). Nei suoi report più recenti, l'UNESCO riconosce come la concreta attività di campo evidenzia dei limiti applicativi a tale definizione:

the concepts of authenticity and integrity have now become clearer, however in practice, when trying to apply them to a given property, they can be quite complex. There is a need for more clarification and practical training at both national and site level to avoid any wasted effort in promoting nominations for sites that have a clear lack of either authenticity or integrity (Galland *et al.* 2016: 26).

Eppure, il principio di autenticità si conferma ancora oggi come una delle pietre angolari nel rapporto tra l'Organizzazione e il patrimonio tangibile, anche in ambiti distanti da quello archeologico e monumentale. Come ricorda ad esempio la prima formulazione delle Linee guida generali del programma Memory of the World (MoW), varato nel 1992 e finalizzato alla conservazione del patrimonio documentale, l'autenticità – intesa come “the quality of being real, true or genuine and not corrupted from the original” (UNESCO 1992: 8.3.3) – è elemento essenziale per l'iscrizione nel Registro MoW. Il testo prende atto che tale criterio possa non essere significativo per una casistica ampia di tipologie documentali², ma nella formulazione originaria le linee guida non forniscono una soluzione a questa criticità. Bisognerà attendere la revisione del testo, nel 2015, perché l'autenticità non sia più definita come un elemento *per se*, bensì come un “valore” attribuito a un determinato documento, quale esito di un processo:

Preservation is an ongoing process requiring the management of both analogue and digital objects and can be enhanced by scholarship, technology

² “Some documents – such as audiovisual media, digital files, and medieval manuscripts – may exist in variant versions of the same or differing antiquity, integrity or state of preservation” (UNESCO 1992: 8.3.4).

and science. Analogue carriers should be retained where they have continuing value as authentic originals, artefacts or information bearing objects (UNESCO 2015a: 2.2).

La nuova formulazione evidenzia come, tra la fine degli anni Ottanta e i primi Duemila, l'UNESCO abbia tentato di assimilare e mediare l'evoluzione delle scienze sociali - antropologia e sociologia in testa - che avevano da tempo rilevato come patrimonio, tradizione e identità siano l'esito di processi in costante mutamento, impossibili da cristallizzare, per i quali la categoria di autentico appare del tutto fuori luogo (Kirshenblatt-Gimblett 2006; Bendix 2009). Nell'ambito delle arti performative, si tratta di una prospettiva acquisita da tempo. Già nel 1968 Peter Brook, nella sua capitale riflessione intorno al "Teatro mortale", aveva sottolineato l'insensatezza di certe tradizioni performative, incentrate sulla ricerca di una supposta autenticità ormai scollata dalle società nelle quali trovavano spazio:

The real antiques have all gone - only some imitations have survived, in the shape of traditional actors, who continue to play in a traditional way, drawing their inspiration not from real sources, but from imaginary ones, such as the memory of the sound an older actor once made - a sound that in turn was a memory of a predecessor's way (Brook 1968: 12).

Se quindi per Brook l'Opera di Pechino (iscritta nella Lista rappresentativa del patrimonio immateriale nel 2010) faceva dei suoi contatti vivi con la tradizione l'elemento attraverso cui far rinascere ogni sera gli ancestrali modelli del Kūnqū, altri spettacoli apparentemente simili, come quelli dell'Opera di Formosa, non erano più in grado di produrre nulla di vitale, perché l'evoluzione della società di Taiwan aveva portato le comunità di praticanti a non corrispondere più ai valori della pratica performativa reiterata sul palcoscenico. L'intuizione del regista britannico partecipa a un dibattito estremamente vivo nell'antropologia e negli studi teatrali dell'epoca (Turner 1982; Schechner 1985) e precede di una ventina d'anni la presa d'atto, da parte dell'UNESCO, dell'importanza di riconoscere le tradizioni viventi come un elemento centrale del patrimonio culturale. Il 15 novembre 1989 l'Assemblea generale dell'UNESCO adotta la Raccomandazione sulla salvaguardia della cultura tradizionale e del folklore, che evidenzia la necessità di una tutela della dimensione intangibile della cultura e cita espressamente la musica, la danza e una varietà di pratiche performative quali ambiti meritevoli di attenzione da

parte degli Stati membri. In particolare, per “Folklore (or traditional and popular culture)” si intende

the totality of tradition-based creations of a cultural community, expressed by a group or individuals and recognized as reflecting the expectations of a community in so far as they reflect its cultural and social identity; its standards and values are transmitted orally, by imitation or by other means. Its forms are, among others, language, literature, music, dance, games, mythology, rituals, customs, handicrafts, architecture and other arts (UNESCO 1989: Part A).

Il punto di svolta, però, è la conferenza di Nara, nel 1994, che afferma come la diversità culturale produca inevitabilmente una concezione di patrimonio diversa tra diversi contesti socioculturali: “it is thus not possible to base judgments of values and authenticity within fixed criteria” (Nara 1994: 11). Il concetto stesso di “outstanding universal value” sancito dalla Convenzione del 1972 è posto in discussione, poiché il valore del patrimonio è soltanto quello che le comunità attribuiscono a un dato prodotto culturale, non inquadrabile in categorie di eccezionalità e di universalità. La conferenza, sponsorizzata dal governo del Giappone, aveva tentato di rispondere alle istanze di numerosi paesi asiatici che, fin dalla sedicesima sessione del World Heritage Committee di Santa Fe, nel 1992, avevano evidenziato l'impossibilità di applicare, alle proprie culture, la definizione di patrimonio adottata dalla Convenzione del 1972 e dalle sue Direttive operative (Larsen 1995).

Il dibattito porta nel 2003 all'adozione della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e nel 2005 alla Convenzione per la protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali. La Convenzione del 2003, per quanto ancora oggi fortemente criticata per i suoi aspetti di *commodification*, *governance* e *polarisation* (Eichler 2021; Paganopoulos 2021; Van Damme e Jacobs 2022), rappresenta un oggettivo punto di svolta nel supposto atteggiamento eurocentrico e coloniale dell'UNESCO:

First, it globally legitimises a new heritage domain, inspired by longstanding Japanese and Korean heritage categories that depart from an understanding of heritage as monumental, built and “material”. Second, it establishes the “participation” of “communities” as a key policy principle, disregarding authenticity as a criterion for heritage identification (Bortolotto 2015: 250).

L'art. 2 della Convenzione, infatti, ricorda come il patrimonio culturale immateriale è “costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità”. Tale principio è stato ulteriormente precisato nel 2015 dai Principi etici adottati durante la decima sessione del Comitato Intergovernativo della ICH 2003, che hanno escluso l'autenticità come elemento di qualsivoglia rilievo nell'ambito della Convenzione:

The dynamic and living nature of intangible cultural heritage should be continuously respected. Authenticity and exclusivity should not constitute concerns and obstacles in the safeguarding of intangible cultural heritage (UNESCO 2015b: 8).

Eppure, nel passare dalla generalità ed astrattezza della norma alla sua concreta applicazione, la questione si complica. Perché se alcune pratiche performative sono strettamente connesse a eventi festivi o rituali che non lasciano spazio a dubbi in ordine al rapporto tra l'elemento e la comunità, individuando con precisione l'ambito culturale e geografico del riconoscimento (il Frevo del carnevale di Recife, il Nachi no dengaku del tempio giapponese Nachisanku, il complesso articolarsi di musiche, danze e teatro nel festival di Ramman, nell'Uttarakhand indiano), altre pratiche sono virtualmente sconfinite, come la Bachata dominicana o il Rebetiko greco, che si autodefinisce come “open to all” e precisa che “bearers could include any Greek or Greek-speaking person who enjoys this form of music and dance” (UNESCO 2017). Vi è poi il tema critico della patrimonializzazione:

While heritage professionals use concepts, standards, and regulations to bring cultural phenomena and practitioners into the heritage sphere, where they become metacultural artifacts, whether Living National Treasures or Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity, the performers, ritual specialists, and artisans whose ‘cultural assets’ become heritage through this process experience a new relationship to those assets, a metacultural relationship to what was once just habitus (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 161).

Il tema dell'autenticità nasce quindi, spesso, come un malinteso tentativo di conservare le caratteristiche che hanno reso possibile l'iscrizione di una determinata pratica, arginando la tendenza di molti elementi riconosciuti dall'UNESCO a

farsi viepiù globali. A ben guardare, la Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale abbonda - in particolare nella sfera delle arti performative - di elementi dai contorni potenzialmente sconfinati, come il Flamenco, il Tango, la Bachata e il Merengue, che veicolati dalle migrazioni o dai successi discografici formano oggi parte di un patrimonio del quale è impresa ardua tracciare con esattezza i contorni. Eppure, una linea deve essere marcata affinché l'elemento possa essere riconosciuto dall'UNESCO.

La Convenzione del 2003 e le Direttive operative, per loro natura, fissano dei principi generali, ma ovviamente non entrano nella concreta applicazione ai casi di specie, lasciando a comunità e governi ampi margini di manovra. È così, ad esempio, che il criterio dell'autenticità - formalmente escluso dall'UNESCO - riappare con forza nell'applicazione a livello nazionale. In alcune aree del mondo - come la Cina - l'“authorized heritage discourse” diventa il grimaldello per un controllo autoritario sulla produzione culturale basato proprio sul criterio di autenticità (Su 2021). Altrove, come negli Stati Uniti, “Ownership in Intangible Heritage is aggressively protected”, al punto che “The legal and regulatory framework surrounding intangible cultural heritage is copyright and its close relations, trademark and name-and-likeness rights” (Ivey 2004: 38). Un tema del quale la comunità internazionale dovrà necessariamente tenere conto, mentre si discute dell'auspicato ritorno negli USA tra gli Stati membri dell'UNESCO.

Sono però soprattutto le stesse comunità di praticanti, talvolta, a sostenere la causa dell'autenticità per accreditarsi come i detentori esclusivi (e dunque anche gli unici referenti possibili) di una determinata pratica. Si tratta di una tendenza diffusa, frutto spesso di una malintesa interpretazione della normativa internazionale: l'iter per l'iscrizione di un elemento nella Lista rappresentativa prevede infatti, come primo passo, che una comunità di praticanti presenti una candidatura dell'elemento alla Commissione Nazionale per l'UNESCO territorialmente competente. Successivamente, come precisato dagli articoli 12 e 13 della Convenzione, lo Stato membro deve procedere all'inventariazione dell'elemento secondo le modalità previste dal proprio ordinamento, pianificando idonee misure di salvaguardia. Le Direttive operative chiariscono come il dossier di candidatura debba costituirsi attraverso un dialogo con le comunità, “following the widest possible participation of the community” (UNESCO 2008: I.2.2.R.4). Una volta conclusa questa fase, lo Stato membro sottopone il “nomination file”, redatto secondo la modulistica ufficiale, al Segretariato generale dell'UNESCO per via diplomatica, attraverso la propria Rappresentanza permanente. Infine, l'Organo di valutazione procede con l'analisi della candidatura e formula un giudizio per il Comitato in-

tergovernativo che, nella sua riunione annuale, procederà con l'eventuale riconoscimento.

Il processo, articolato e complesso, parte quindi da una comunità di praticanti che riconosce in un dato elemento un valore identitario, per poi investire organi tecnici, politici e diplomatici. La centralità della comunità proponente, però, non rappresenta un'esclusiva. Anzi, le Direttive operative prevedono la possibilità per qualunque comunità di riconoscersi in quel medesimo elemento non soltanto a livello nazionale, ma anche in una prospettiva sovranazionale, al punto che "State(s) Party(ies) are encouraged to announce their intentions to join in existing inscribed elements on an extended basis" (UNESCO 2008: I.6.16.2). Alle comunità originarie, proponenti l'iscrizione, spetta la facoltà di concordare o meno con l'estensione e con le nuove misure di salvaguardia, sebbene l'intento partecipativo in forma larga sia del tutto evidente (UNESCO 2008: I.6.16.3-4).

In definitiva, la normativa internazionale attribuisce alle comunità proponenti un ruolo centrale nel processo, lasciando liberi gli Stati membri di adottare le strategie operative più opportune per raggiungere gli obiettivi della Convenzione, fermo restando il principio cardine dell'intera Carta: la partecipazione deve essere ampia e inclusiva, favorita attraverso processi che non possono fare di tassonomie o dettagli formali delle barriere al riconoscimento di valori nei quali i gruppi sociali individuano tratti costitutivi del loro essere comunità. Uno sguardo al funzionamento della normativa italiana può aiutare a comprendere ulteriormente la questione, analizzando l'approccio al Patrimonio culturale immateriale dello Stato che vanta il più elevato numero di iscrizioni a livello internazionale nella lista del Patrimonio mondiale.

2. Autenticità e identità nella normativa italiana per il Patrimonio culturale immateriale

L'evoluzione della normativa in ambito internazionale e dunque di diretto riferimento al patrimonio culturale immateriale, ha visto progressivamente adeguarsi, non senza una certa difficoltà, ai paradigmi innovativi che solo a partire dal 2008³, introduce nel complesso articolato del D.lgs. 42 del 2004 recante "Codice dei beni

³ Cfr. quanto previsto ed introdotto dall'art. 1 del d.lgs. n. 62 del 2008.

culturali e del paesaggio”, il recepimento della ratifica italiana della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale del 2003⁴.

Se il concetto di autenticità è risultato uno dei cardini portanti per l'identificazione di patrimoni materiali di eccezionale valore universale, così come previsto nel quadro attuativo della Convenzione UNESCO per la protezione del patrimonio mondiale (1972), con la previsione attuativa della Convenzione UNESCO del 2003, il legislatore è intervenuto collocandone la dimensione sociale e contestuale, che vede proprio nell'art. 7-bis del succitato Codice la titolazione alle “espressioni di identità culturale collettiva”, quali paradigmi centrali per l'analisi antropologica e per una sua applicazione all'ambito dei beni, cosiddetti, “demoetnoantropologici” e del “patrimonio culturale immateriale”. Lo stesso articolo cita, infatti, come segue:

Le espressioni di identità culturale collettiva contemplate dalle Convenzioni UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali, adottate a Parigi, rispettivamente il 3 novembre 2003 ed il 20 ottobre 2005, sono assoggettabili alle disposizioni del presente codice qualora siano rappresentate da testimonianze materiali e sussistano i presupposti e le condizioni per l'applicabilità dell'articolo 10 (MIC 2004: art. 7-bis).

Di rimando, l'art. 10 del Codice, prevede quanto segue:

1. Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico.
2. Sono inoltre beni culturali:
 - a) le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico;
 - b) gli archivi e i singoli documenti dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico;

⁴ Ratifica avvenuta con la Legge n. 167 del 27 settembre 2007.

c) le raccolte librerie delle biblioteche dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente e istituto pubblico, ad eccezione delle raccolte che assolvono alle funzioni delle biblioteche indicate all'articolo 47, comma 2, del d.P.R. 24 luglio 1977, n. 616.

3. Sono altresì beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'articolo 13:

a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1;

b) gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono interesse storico particolarmente importante;

c) le raccolte librerie, appartenenti a privati, di eccezionale interesse culturale;

d) le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose;

d-bis) le cose, a chiunque appartenenti, che presentano un interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico eccezionale per l'integrità e la completezza del patrimonio culturale della Nazione;

e) le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che non siano ricomprese fra quelle indicate al comma 2 e che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, ovvero per rilevanza artistica, storica, archeologica, numismatica o etnoantropologica, rivestano come complesso un eccezionale interesse.

4. Sono comprese tra le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettera a):

a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà;

b) le cose di interesse numismatico che, in rapporto all'epoca, alle tecniche e ai materiali di produzione, nonché al contesto di riferimento, abbiano carattere di rarità o di pregio;

c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni, con relative matrici, aventi carattere di rarità e di pregio;

d) le carte geografiche e gli spartiti musicali aventi carattere di rarità e di pregio;

- e) le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio;
- f) le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico;
- g) le pubbliche piazze, vie, strade e altri spazi aperti urbani di interesse artistico o storico;
- h) i siti minerari di interesse storico od etnoantropologico;
- i) le navi e i galleggianti aventi interesse artistico, storico od etnoantropologico;
- l) le architetture rurali aventi interesse storico od etnoantropologico quali testimonianze dell'economia rurale tradizionale.

5. Salvo quanto disposto dagli articoli 64 e 178, non sono soggette alla disciplina del presente titolo le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettere a) ed e), che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre settanta anni, nonché le cose indicate al comma 3, lettera d-bis), che siano opera di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni (MIC 2004: art. 10).

Ne consegue, dunque, che il Codice pone in diretta correlazione le componenti materiali ed immateriali, nel caso in cui vi sia un presupposto certo che ne attesti il valore storico, culturale ed etnoantropologico, ovvero, dove vi siano condizioni tali che soddisfino criteri di temporalità e di pubblico riconoscimento.

Ai sensi delle disposizioni vigenti a livello italiano, sebbene l'attuazione della Convenzione UNESCO del 2003 possa seguire principi e dettami da essa direttamente discendenti, è possibile prevedere un ricorso rafforzativo in materia di salvaguardia e protezione, laddove un patrimonio culturale immateriale possa essere direttamente connesso ad un valore storicizzato e storicizzabile, ovvero, lasciando salva la definizione peculiare attribuita allo stesso dal quadro UNESCO di riferimento:

Per patrimonio culturale immateriale, s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how - come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi - che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il ri-

spetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile (UNESCO 2003: art. 2).

È la stessa Convenzione UNESCO del 2003 che pone in rapporto gli aspetti tangibili direttamente connessi ad un patrimonio immateriale ed è la stessa Convenzione UNESCO del 1972 che nell'articolato delle relative linee guida operative⁵, richiama la necessità di adeguare il soddisfacimento della condizione di "Autenticità" a quanto previsto dalla Dichiarazione di Nara del 1994. Ovvero, ove un patrimonio materiale sia identificato di eccezionale valore universale come corrispondente al criterio (i) "represent a masterpiece of human creative genius" e al criterio (vi) "be directly or tangibly associated with events or living traditions, with ideas, or with beliefs, with artistic and literary works of outstanding universal significance".

I recenti avanzamenti implementativi della Convenzione UNESCO del 2003 si stanno ponendo sempre più ad una necessaria riflessione che coinvolge la dimensione giuridica come apporto fondamentale alla disciplina stessa della salvaguardia della patrimonializzazione immateriale, che, si richiama, prevede essa stessa misure di natura giuridica⁶. L'opportunità di coniugare la complementarità della valenza materiale e immateriale di un determinato patrimonio, con apposite previsioni e azioni di tutela normativa, è altrettanto desumibile da quanto previsto alla specifica Direttiva operativa n. 104 della Convenzione medesima, che precisa:

States Parties shall endeavour to ensure, in particular through the application of intellectual property rights, privacy rights and any other appropriate form of legal protection, that the rights of the communities, groups and individuals that create, bear and transmit their intangible cultural heritage are duly protected when raising awareness about their heritage or engaging in commercial activities (UNESCO 2003: cap. 4 com. 104).

⁵ Cfr. in particolare n. 79-86 in UNESCO "Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention", <https://whc.unesco.org/en/guidelines/> (27 settembre 2023).

⁶ Cfr. Art. 13, comma d) della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale.

Il rapporto tra autenticità ed identità è ricondotto a una analisi che nella normativa nazionale e internazionale pone in relazione le condizioni alternative, di prevalente materialità (vedasi nel caso del Patrimonio mondiale della convenzione UNESCO del 1972) o di prevalente immaterialità (vedasi quanto definito dalla Convenzione UNESCO del 2003), adeguando non da meno, una rispettiva terminologia che vede la “tutela” essere più propriamente applicabile ai beni tangibili e la “salvaguardia” a quelli intangibili. È proprio dalla disamina di quest’ultima, che ben si evince come un bene culturale immateriale possa definirsi tale solo a condizione di una corrispondente comunità detentrica e di pratica e ove la stessa si ponga in una azione spontanea di trasmissione formale e non formale, attributi che ne caratterizzano la dimensione collettiva, identitaria e dunque di impatto sociale che appunto si rende connaturata a un determinato patrimonio vivente. È nella trasmissione che UNESCO identifica le attività di salvaguardia prioritaria e fondamentale; ciò a favore della vitalità di ogni patrimonio e a garanzia del suo mantenimento dinamico nel tempo e della sua capacità di assicurare inclusione delle nuove generazioni. Solo di recente, la normativa italiana è avanzata nell’interpretazione di tale prerogativa, con un atto storico con cui si è espresso il Consiglio di Stato nell’ordinanza di remissione (Cons. St., Sez. VI, ord. 28 giugno 2022, n. 5357) e nella seguente pronuncia della Adunanza Plenaria, n. 5 del 13 febbraio 2023⁷, che ha enunciato i seguenti principi di diritto:

[...] ai sensi degli articoli 7bis, 10, comma 3, lettera d), 18, comma 1, 20, comma 1, 21, comma 4, e 29, comma 2, del codice n. 42 del 2004, il vincolo di destinazione d’uso del bene culturale può essere imposto quando il provvedimento risulti funzionale alla conservazione della integrità materiale della cosa o dei suoi caratteri storici o artistici, sulla base di una adeguata motivazione, da cui risulti l’esigenza di prevenire situazioni di rischio per la conservazione dell’integrità materiale del bene culturale o del valore immateriale nello stesso incorporato;

⁷ Cfr. Consiglio di Stato, *Beni culturali, paesaggistici e ambientali – Locali storici – Potere ministeriale di tutela – Vincolo di destinazione d’uso – Manifestazione culturale immateriale di cui la cosa costituisce testimonianza – Provvedimento impositivo del vincolo – Motivazione*, <https://www.giustizia-amministrativa.it/web/guest/-/l-adunanza-plenaria-si-pronuncia-sui-limiti-operativi-del-vincolo-di-destinazione-d-uso-del-bene-culturale> (27 settembre 2023).

[...] il vincolo di destinazione d'uso del bene culturale può essere imposto a tutela di beni che sono espressione di identità culturale collettiva, non solo per disporre la conservazione sotto il profilo materiale, ma anche per consentire che perduri nel tempo la condivisione e la trasmissione della manifestazione culturale immateriale, di cui la cosa contribuisce a costituirne la testimonianza (Consiglio di Stato 2023).

L'atto emesso ricongiunge per la prima volta, nella normativa nazionale, l'identificazione e riconoscimento di un bene culturale a una sua funzione collettiva e contemporanea, ravvisando quale peculiarità per l'integrità, la tutela e la valorizzazione stessa del bene, la possibilità che lo stesso continui ad operare nel tessuto identitario di prossimità assicurando conoscenza, trasmissibilità e socialità, tutte prerogative per una gestione del patrimonio culturale consapevole e sostenibile.

Un caso di specie altrettanto recente, che ha fatto ricorso alla lettura integrata delle condizioni di immaterialità e materialità, così come disciplinate dal Codice dei beni culturali e del paesaggio, è rappresentato dall'atto formale di dichiarazione di interesse culturale, adottata con Decreto della Commissione regionale per il patrimonio culturale dell'Emilia Romagna ai sensi degli artt. 7 bis-10-13 del D. Lgs. 42/2004, e relativa al vincolo apposto a sette beni mobili costituenti testimonianze materiali della pratica della navigazione con vela al terzo lungo le coste della Romagna, conservati presso il Museo della Marineria del Comune di Cesenatico. Una pratica, quella della vela latina e vela al terzo, che risulta tuttora essere in uso presso le coste mediterranee e che si connette ad una complessa configurazione di feste e tradizioni legate al mare ma anche alle pratiche sportive.

Vi è nella riconoscibilità collettiva di tale tipologia patrimoniale, e dunque nella significativa necessità di assicurarne la trasmissione, un fondamento che tarda alla comprensione di taluna letteratura antropologica o disamina accademica, ovvero la funzionalità e la finalità stessa di poter riconoscere ai sensi amministrativi un determinato patrimonio culturale per garantirne la fruibilità e accessibilità pubblica. Sono quest'ultime le condizioni che fanno della dimensione immateriale una rappresentatività identitaria di partenza e che, attraverso la costruzione patrimoniale, divengono garanzia di un bene diffuso ed ereditabile, proprio perché socialmente trasmesso.

Tali sono le finalità a cui è destinata la codificazione in Italia del patrimonio culturale, come riportato nell'art. 1 del Codice:

1. In attuazione dell'articolo 9 della Costituzione, la Repubblica tutela e valorizza il patrimonio culturale in coerenza con le attribuzioni di cui all'articolo 117 della Costituzione e secondo le disposizioni del presente codice.
2. La tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura.
3. Lo Stato, le regioni, le città metropolitane, le province e i comuni assicurano e sostengono la conservazione del patrimonio culturale e ne favoriscono la pubblica fruizione e la valorizzazione.
4. Gli altri soggetti pubblici, nello svolgimento della loro attività, assicurano la conservazione e la pubblica fruizione del loro patrimonio culturale.
5. I privati proprietari, possessori o detentori di beni appartenenti al patrimonio culturale, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti, sono tenuti a garantirne la conservazione.
6. Le attività concernenti la conservazione, la fruizione e la valorizzazione del patrimonio culturale indicate ai commi 3, 4 e 5 sono svolte in conformità alla normativa di tutela (Codice dei beni culturali e del paesaggio: articolo 1).

Conclusioni

Il quadro normativo e la giurisprudenza più recente evidenziano come vi siano, anche nelle scienze antropologiche applicate al patrimonio, discipline e prassi imprescindibili che necessitano di potersi aggregare per la natura stessa delle questioni, che identificano e definiscono, attraverso diversi livelli di istituzionalizzazione, i legami cooperativi necessari che devono instaurarsi tra le comunità e le strutture amministrative ai fini di una quanto più attiva salvaguardia e gestione, affinché siano effettivamente partecipati ed efficaci nel lungo tempo.

L'analisi offerta da UNESCO interviene anche su questi snodi, attraverso meccanismi di implementazione che fanno capo - per l'appunto - ai consessi intergovernativi, quali le Assemblee biennali o i Comitati annuali. Vi sono inoltre strumenti ulteriori, che via via discendono da quanto discusso e determinato in esito a tali plenarie, per effetto diretto di decisioni, raccomandazioni o direttive. Fra queste, le numerose determinazioni (certamente poco note) che stigmatizzano e chiariscono come la centralità delle comunità proponenti, nei processi di patrimonializzazione candidati all'iscrizione nelle Liste della convenzione UNESCO per

la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, non debba intendersi come “proprietà” o “esclusività” di tale riconoscimento:

Reminds States Parties that mutual respect among communities, groups and individuals is a fundamental principle of the 2003 Convention and that inscriptions on the Representative List should encourage dialogue which respects cultural diversity, and reminds them that inscription of an element on the Representative List does not imply exclusivity or constitute a marker of intellectual property rights (UNESCO 2014: 9 com. 10.11).

E ancora di recente, il Comitato intergovernativo ha chiarito come persino il libero consenso informato, richiesto alle comunità quale documentazione allegata per avviare l'istruttoria di candidatura, debba essere revisionato “to ensure that communities understand that inscription on the Lists of the Convention does not place their element above others nor imply exclusivity or ‘ownership’ of the element” (UNESCO: 16 com. 14). Tornano così, anche nelle più recenti determinazioni, i principi postulati proprio nel riconoscimento collettivo del patrimonio immateriale, cui guarda UNESCO nel raggiungimento degli obiettivi di sostenibilità a livello globale e a cui sempre più anche le scienze sociali, se effettivamente convergenti nelle finalità e nella validità di quanto innovato da UNESCO, devono guardare insieme alle istituzioni per concorrere alla visione e costruzione di società maggiormente etiche, eque e certamente più attente alla persona e al benessere sociale.

Bibliografia

- BENDIX, REGINA, 2009, *Heritage between Economy and Politics: An Assessment from the Perspective of Cultural Anthropology*, in SMITH, L., AKAGAWA, N., eds, *Intangible Heritage*, Routledge, London, pp. 255-269.
- BORTOLOTTO, CHIARA, 2013, *Authenticity: A Non-criterion for Inscription on the Lists of UNESCO's Intangible Cultural Heritage Convention*, in International Research Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region (IRCI), *Final Report of the IRCI meeting on ICH – Evaluating the Inscription Criteria for the Two Lists of UNESCO's Intangible Cultural Heritage Convention*, Sakai, IRCI, pp. 73-79.
- BORTOLOTTO, CHIARA, 2015, *UNESCO and Heritage Self-Determination: Negotiating Meaning in the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the ICH*, in ADELL, N. et al., eds,

- Between Imagined Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage*, Göttingen, Göttingen University Press, 2015.
- BROOK, PETER, 1968, *The Empty Space*, Atheneum, New York.
- EICHLER, JESSIKA, 2021, *Intangible cultural heritage, inequalities and participation: who decides on heritage?*, in «The International Journal of Human Rights», n. 25, vol. 5, pp. 793-814.
- GALLAND, PIERRE *et al.*, 2016, *World Heritage in Europe Today*, UNESCO, Paris.
- ISTAT, 2017, *La pratica sportiva in Italia. Anno 2015*, Roma, Istituto nazionale di statistica.
- ISTAT, 2023, *Annuario statistico italiano 2022*, Roma, Istituto nazionale di statistica.
- IVEY, BILL, 2004, *Issues in Intangible Cultural Heritage*, in SMITH, ABBY *et al.*, eds, *Access in the Future Tense*, Council on Library and Information Resources, Washington, D.C., 2004, pp. 34-44.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA, 2006, *World Heritage and Cultural Economics*, in KARP, IVAN *et al.*, eds, *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham, London, pp. 194-195.
- LABADI, SOPHIA, 2012, *UNESCO, Cultural Heritage, and Outstanding Universal Value: Value-based Analyses of the World Heritage and Intangible Cultural Heritage Conventions*, AltaMira Press, Lanham.
- LARSEN, KNUT EIN, ed., 1995, *Nara Conference on Authenticity*, UNESCO WHC and Agency for Cultural Affairs, Paris-Tokyo.
- LIRA, S., AMOÉDA, R., PINHEIRO, C., eds, 2015, *Sharing Cultures 2015. Proceedings of the 4th International Conference on Intangible Heritage. Lagos, Portugal, 21-23 September*, Green Lines Instituto para o Desenvolvimento Sustentável, Barcelos (Portogallo).
- LIXINSKI, LUCAS, 2011, *Selecting Heritage: The Interplay of Art, Politics and Identity*, in «The European Journal of International Law», n. 1, vol. 22, pp. 81-100.
- LIXINSKI, LUCAS, 2014, *A Tale of Two Heritages: Claims of Ownership over Intangible Cultural Heritage and the Myth of 'Authenticity'*, in «Transnational Dispute Management», n. 11, vol. 2, 1-8.
- MIC, 2004, *Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6, luglio 2002*, n. 137, Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42.
- NARA, 1994, *The Nara Document on Authenticity*, 1-6 novembre 1994, <https://whc.unesco.org/archive/nara94.htm> (27 settembre 2023).
- PAGANOPOULOS, MICHELANGELO, 2021, *Contested Authenticity Anthropological Perspectives of Pilgrimage Tourism on Mount Athos*, in «Religions», n. 12, vol. 4, 229, pp. 1-14.
- SCHECHNER, RICHARD, 1985, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- SMITH, LAURAJANE, 2006, *The uses of heritage*, Routledge, London-New York.
- SU, JUNJIE, 2021, *A Difficult Integration of Authenticity and Intangible Cultural Heritage?*

- The Case of Yunnan, China*, in «China Perspectives», n. 3, 2021, pp. 29-39, <https://journals.openedition.org/chinaperspectives/12223> (27 settembre 2023).
- THEODOSSOPOULOS, DIMITRIOS, 2013, *Laying Claim to Authenticity: Five Anthropological Dilemmas*, in «Anthropological Quarterly», n. 86, vol. 2, pp. 337-60.
- THE VENICE CHARTER, 1964, *International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*, IInd International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, Venice.
- TURNER, VICTOR, 1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal publications, New York.
- UNESCO, 1989, *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*, Parigi, 15 novembre 1989.
- UNESCO, 1992, Memory of the World, *General Guidelines of the Memory of the World (MoW) Programme* (211 EX/10 Decision).
- UNESCO, 2014, Intangible Cultural Heritage, *Decision of the Intergovernmental Committee: 9.COM 10.11*, <https://ich.unesco.org/en/Decisions/9.COM/10> (27 settembre 2023).
- UNESCO, 2015a, *Recommendation Concerning the Preservation of, and Access to, Documentary Heritage Including in Digital Form adopted by the General Conference at its 38th session*, Parigi, 17 novembre 2015.
- UNESCO, 2015b, Intangible Cultural Heritage, *Ethical Principles for Safeguarding Intangible Cultural Heritage*, Windhoek, Namibia, 30 novembre - 4 dicembre 2015.
- UNESCO, 2017, Intangible Cultural Heritage, *Rebetiko*, <https://ich.unesco.org/en/RL/rebetiko-01291> (27 settembre 2023).
- UNESCO, 2019, Intangible Cultural Heritage, *Music and Dance of Dominican Bachata*, Nomination file No. 01514, <https://ich.unesco.org/en/RL/music-and-dance-of-dominican-bachata-01514> (27 settembre 2023).
- UNESCO, 2021, World Heritage Centre, *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, WHC.21/01, <https://whc.unesco.org/en/guidelines> (27 settembre 2023).
- UNESCO, 2021b, Intangible Cultural Heritage, *Decision of the Intergovernmental Committee: 16.COM. 14* <https://ich.unesco.org/en/decisions/16.COM/14> (27 settembre 2023).
- VAN DAMME, M., JACOBS, D., 2022, *UNESCO's intangible cultural heritage and its polarising nature: A case study on Aalst Carnival*, <https://www.ijih.org/volumes/article/1047> (27 settembre 2023).

International Cultural Heritage: The 2003 ICH Convention in Context

51

MONICA ALCANTAR

Introduction

The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (ICHC) seemed groundbreaking at the time of its adoption in 2003, as it reflected the Sustainable Development Goals (SDGs) issued at the turn of the millennium¹. The ICHC was built upon almost 60 years of concern on the part of UNESCO with the protection of intangible heritage and was the result of over three decades of reflection on living traditions, taking into consideration substantive measures from intellectual property law and human rights concerns. Characterized by an unprecedented approach to cultural heritage, the ICHC generated an extraordinarily positive impact, in that it expanded the traditional conception of culture to include anthropological and sociological perspectives.

¹ Although the UN plan of action on Sustainable Development Goals (SDGs) was adopted by the UN General Assembly in 2015, United Nations Development Programme (UNDP) through both its Human Development Reports and Human Development Index had compassed the idea of the quality of growth into the mainstream policy discourse since 1990 (Haddad *et al.* 2015) <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/21252030%20Agenda%20for%20Sustainable%20Development%20web.pdf> (4 October 2023).

By amplifying the view of culture production under an evolving dimension, the ICHC broadened the traditional interpretation of cultural heritage² to include the notion of intangible manifestations of human behavior that can only be embodied through traditional contexts within a specific sociocultural context, and which represent a particular view of life, while witnessing and validating that view as it evolves in a collective framework, being transmitted from one generation to the next. Therefore, one of the greatest achievements of the ICHC is the understanding that communities are the real bearers of intangible cultural heritage, and that such heritage is defined in terms of its exercise, practice and production.

To broaden our practical understanding of cultural heritage and property, we must acknowledge the fact that the tangible and intangible reality of the work of art intersects with notions of cultural property in a complex dynamic between the cultural heritage and the subject, the meanings the work of art conveys, and how institutional discourse articulates and amplifies those meanings through identity, memory construction and dissemination.

1. Safeguarding intangible cultural heritage: A shifting discourse

This section provides a brief overview³ of the philosophy of cultural heritage at the time of the ICHC's inception. Observing developments in UNESCO's use of certain lexis and hybrid concepts presupposes a greater acknowledgment of cultural diversity. Prott and O'Keefe explain, "The phrase 'cultural property' was first used in English in a legal context in the 1954 Hague Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict" (Prott O'Keefe 1992: 313). Howe-

² Trying to make a distinction between heritage and cultural property might be unnecessary since both notions overlap. While the concept of 'cultural property' dominated legislation for a long time, as derived from a relevant category of natural law, the emphasis behind property law often drives onto several paradoxes, unlike the notion of heritage that finds its motivation behind a humanistic value that legitimates a universal consent to gain access for all. For a historiographical reference from the seventeenth-century ideology (Frigo 2004).

³ For a more accurate analysis of the of UNESCO's use of terms in response to changing concepts see Antons & Logan (2018).

ver, the term ‘heritage’ emerges “for the 1972 UNESCO Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage” (Prott and O’Keefe 1992: 318).

More importantly, these changes in terminology have influenced what cultural heritage represents when addressing concerns regarding sustainability and the production of economic benefits in consonance with cultural diversity values, responsible development and respect for human rights. It is important to consider the degree to which the ICHC has transformed the discourse and global understanding of culture by implanting new concepts, such as the term ‘safeguarding’. This is perhaps the most prominent example, since it implies a conception that goes beyond a mere protection or conservation purpose, functioning instead as a measure to ensure the viability of intangible cultural heritage while admitting its entropic nature. According to Article 3 of the Convention:

‘Safeguarding’ means measures aimed at ensuring the viability of the intangible cultural heritage, including the identification, documentation, research, preservation, protection, promotion, enhancement, transmission, particularly through formal and non-formal education, as well as the revitalization of the various aspects of such heritage (UNESCO 2003: art. 3).

The recognition of the need to safeguard intangible cultural heritage not only allows this heritage to be understood at an influential level, but also offers the possibility of defining and recognizing it under an institutional lens, of assessing its significance as relevant and valuable, of providing the necessary room to acknowledge its global prominence, and ultimately, of offering the right conditions for it to be appreciated and managed according to its potential. This latter aspect will be the main topic of this short paper, while linking coherence with intellectual property instruments. Specifically, ICH engages unavoidably with more subjective values such as cultural identity and with fundamental human rights such as self-determination⁴, decentering the roles of states and allowing non-state actors to have, to a certain extent, a voice in the conversation about their cultural heritage. The last part of this paper will demonstrate the role of intellectual property (IP)

⁴ Cultural rights are inherent rights, land rights and the right to self-determination. More specifically, they are concepts defined differently depending on the demands and situation of each community or indigenous peoples around the world (Xanthaki 2007).

resources when UNESCO's instruments no longer represent a viable option to fully protect indigenous cultural heritage.

Without claiming to present an exhaustive discussion of how international law has shifted and adapted to changes in the field of cultural heritage law, we identify in cultural heritage a more clearly defined, a more inclusive terminology. This terminology embraces the different historical intricacies that take into consideration the differences in cultural embodiment, materialization or manifestation derived from human existence to preserve and safeguard its different expressions and evolution.

Exploring the intricacies of cultural heritage law, we venture into a general definition of cultural heritage, drawn from its immediate etymology. The term 'heritage' (which entered the English language in the thirteenth century from the Latin *haeres*, meaning 'heir' or 'heiress') refers to inherited objects that deserve to be maintained, cherished, preserved and bestowed. Shyllon differentiates among "three types of heritage: tangible, intangible, and natural. The first two are clearly recognized as cultural, although some heritage people argue that seeing some parts of nature as 'heritage' is a cultural process" (Shyllon 2016: 55). Evidently, according to Shyllon, "not everything can, or should, be preserved. The choice depends on its significance illustrating the development of the human condition. Cultural heritage does not consist solely of a few select objects singled out by national legislation" (Shyllon 2016: 55). However, under the Convention, the definition of 'community' is left to the nation-state to designate, leaving some room for misunderstanding if not internal conflict or even manipulation. Lixinski says, "A way to attempt to define the community is as the set of actors who wish to engage in decision-making about the control of resources to which they have a physical, cultural, spiritual, economic or other connection" (Lixinski 2019b: 579).

The ICHC⁵ is the most rapidly ratified Convention, exceeding by far the 1970 Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property⁶. Two decades after its adoption,

⁵ Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, 17 October 2003, UN DOCMISC/2003/CLT/CH/14 (entered into force 20 April 2006). Number of States Parties as of July 2020: 180.

⁶ Entered into force 24 April 1972 with 130 states parties to date: <https://en.unesco.org/about-us/legal-affairs/convention-means-prohibiting-and-preventing-illicit-import-export-and> (4 October 2023).

it continues to emancipate the notion of cultural heritage regarding the benefits of inscription of heritage elements according to three lists, integrating a comprehensive strategy not only to denominate, recognize and visualize ICH, but more importantly, to create plans that support its development throughout programs that pragmatically ensure the safeguarding⁷ effort, working in cooperation with stakeholders and the communities concerned. Lixinski explains:

The 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage was modelled after the 1972 World Heritage Convention to a significant extent. More specifically, it drew on the mechanisms of listing as a means of enhancing the visibility of intangible heritage. If intangible heritage is visible to the world, there is more of an incentive to safeguard it for the future, as stakeholders outside the community of origin come to learn about and appreciate that culture's representative heritage. By the same token, valorization by an external actor can also lead to the heritage gaining renewed importance for the community of origin, as the external recognition becomes a source of pride for the community of origin, and an incentive for safeguarding said heritage (Lixinski 2015: 393).

2. The listing strategy in the intangible cultural environment

The efficacy of the World Heritage List has already been proven, given that cultural heritage is situated both vis-à-vis individual nations and the international community as a whole. According to Article 11 of the UNESCO 1972 Convention:

⁷ Interestingly, this formula of safeguarding already appears, although without taking into consideration ICH, in the preamble of the Hague Convention and European Cultural Convention (Paris 1954), which states that “each Contracting Party shall regard the objects of European cultural value placed under its control as integral part of the common cultural heritage of Europe, shall take appropriate measure to safeguard them and shall ensure reasonable access thereto.” However, the first attempt to construct a specific framework for ICH at a global level was through UNESCO in 1989: Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore.

Every State Party of this Convention shall, in so far as possible, submit to the World Heritage Committee an inventory of property forming part of the cultural and natural heritage, situated in its territory and suitable for inclusion in the list [...]. This inventory, which shall not be considered exhaustive, shall include documentation about the location of the property in question and its significance (UNESCO 1972: art. 11).

Following the model of listing, established under the 1972 Convention, the impulse to also create an international system of registration for endangered or vulnerable elements arose, with the intention of focusing attention and allocating resources where most needed. For the more general commitment of ensuring the objectives of the ICHC were met, three different lists were created. The first list⁸, according to Article 16, the Representative list, has the objective “to ensure better visibility of intangible cultural heritage and awareness of its significance, in addition, to encourage dialogue which respects cultural diversity”. The second intends, according to Article 17, to “keep up to date and publish a List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding” as a measure to “taking appropriate safeguarding measures”. The third list has the goal of integrating “programmes, projects and activities for the safeguarding of the intangible cultural heritage”. This last one is perhaps the most ambitious - and sadly, the most underused. For most stakeholders, the Urgent Safeguarding List might seem clear in its purpose, but it is often perceived as public evidence of failure in the commitment to safeguarding. The challenge remains to produce a mechanism that avoids this confusion, allowing the implementation of the necessary resources and cooperation between states and communities. The obligation introduced by the Convention regarding cooperation between states in respect of their own sovereignty was a compelling one, but perhaps it has been less effective than expected, as demonstrated by the Report of the evaluation of the ICHC in 2013:

While the Representative List has contributed to increasing the visibility of the Convention and to raising awareness about intangible cultural heritage, its relative importance is overrated. Other mechanisms, such as the List of

⁸ To be inscribed on the Representative List, an element should satisfy the five criteria stipulated in the Operational Directives (I.2), see <https://ich.unesco.org/en/directives> (4 October 2023) for the entire guideline.

Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding, the Register of Best Safeguarding Practices and the International Assistance are underused. A better balance needs to be found between these mechanisms by (a) clarifying all misperceptions regarding the concepts and intention of the Representative List; (b) promoting and re-positioning the Urgent Safeguarding List; (c) promoting the International Assistance Programme; and (d) rethinking the way best practices are identified and disseminated (IOS/EVS/PI/129 REV. October 2013).

Articulated with the best intention, the listing mechanism aligns with Article 1.2 of UNESCO's culture mandate, which intends to:

c) maintain, increase, and diffuse knowledge; by assuring the conservation and protection of the world's inheritance of books, works of art and monuments and history and science, and recommending to the nations concerned the necessary international conventions.

The Convention, now in its second decade of adoption, has already undergone evaluations in 2013 and 2021, which have addressed significant challenges posed by evolving identities, intellectual property law and cultural diversity issues. While maintaining a coherent collaboration with the administrative bureaucracy is not always easy, the intent is to reach a subtle equilibrium, where sustainable development, conflict resolution and human rights awareness may be provided beyond the symbolic gesture of inclusion on the list. As Lixinski explains:

The use of lists as a means of safeguarding heritage is not undisputed. An argument was made during the drafting of the 2003 UNESCO Convention that the creation of a list would necessarily create a hierarchy of heritage (the "listed" heritage being of greater importance than the "unlisted" heritage), and that instead a simple list of best practices for the safeguarding of intangible heritage should be established. Instead, the majority opinion at the drafting conference seemed to be that, by calling the principal list "Representative", it would be clear that no hierarchy exists, and that the list is simply a means of enhancing the visibility of intangible cultural heritage in general, and some manifestations in particular. An inventory of best practices for the safeguarding of intangible cultural heritage was also established alongside the

two lists, and it contains twelve sets of best practices at the time of writing (Lixinski 2015: 394).

The complexity remains mostly related to the need for domestic policy management to align with international instances, reconciling with local priorities, as with the needs of the communities involved, groups and individuals concerned⁹. There may be a need to consider best practices to responsibly approach the development of policy, taking into consideration the continuity of the practices that involve the different traditions and their actual significance for their communities. In Lixinski's words:

Cultural heritage law is one possible means through which cultural identity or culture more generally gets to be protected. Cultural heritage in a sense embodies a cultural identity, and makes it graspable, within the reach and comprehension of the casual bystander. It is a means to give "culture" - amorphous, ever-changing, and all-encompassing - an element that can be more easily subject to legal protection - as cultural heritage is definable and more limited. Of course, there are many risks to reliance on cultural heritage as a proxy for culture: the biggest one is that it commodifies culture, turning it into "bites" for the comprehension, appreciation, and eventual consumption by outsiders (Lixinski 2015: 40).

The protection of the world's cultural inheritance is prioritized by UNESCO, and the Convention that was finally implemented in 2006 forms part of a "discursive continuum". According to Lixinski (2019a: 14-22), this concerns four other treaties in addition to the ICHC: the 1954 Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict; the 1970 Convention on the Means of Pro-

⁹ For instance, the evaluation IOS/EVS/PI/200 from November 2021 presents mixed results regarding the Convention's listing mechanisms and consequently calls up for a simplification of the listing system in order to free up resources to address the multiple capacity building requests identified by experts and stakeholders. Among the main conclusions it states "UNESCO needs to address one central paradox, that the Convention's mechanisms are design for State Parties, but ICH lies within the communities" (2021, 46). For the focus examining the role and challenges that the listing mechanism play in Convention in addition to the criteria implemented, see Chapter 3: 59-71.

hibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property; the 1972 Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage; and the 2001 Convention on the Protection of the Underwater Cultural Heritage. By relying on states' sovereignty and their respective ability to abide by the rules to their best ability, the concept of cultural heritage and the shift from cultural property in international law can be traced by looking at the drafting history of these UNESCO treaties with respect to the definitions of culture in each of them.

Harnessing the results for communities can, however, be challenging. While the listing mechanism for safeguarding intangible cultural heritage can improve its valorization, leading to "renewed importance for the community of origin, as the external recognition becomes a source of pride for the community of origin, and an incentive for safeguarding said heritage" (Lixinski 2015: 393), it can also create a process of commodification by pushing certain ICH into the market "as its status becomes 'added value' in attempts to promote tourism by the state and other stakeholders interested in the economic exploitation[...], without much regard as to the wishes of the community whose heritage is to be exploited" (Lixinski 2015: 294). The 2003 ICHC has, in part, addressed this issue by requiring the community's free, prior and informed consent (FPIC) for list inscription; nevertheless this condition seems often insufficient and susceptible to manipulation (Lixinski 2011: 81).

There are many undesired outcomes that should be taken into consideration, as well as disruptions within the different intangible heritage practices that could result from a wide spectrum of exclusionary effects; these include exoticization, minority oppression and the use of heritage listing as a state centralizing control measure. These are all unintended consequences derived from the blind spots of the conservation regime. The 2003 ICHC is certainly a perfectible instrument that, in general, helps integrate the notion of cultural mobility into the conservation paradigm without disregarding the possibility of ICH innovation from within. It is worth mentioning that intangible cultural heritage has functioned in the task of restoring peace and social tissue after disruptive or armed conflict situations, thereby creating further arguments for its safeguarding; in other words, it acts as a transitional justice mechanism¹⁰. In this light, intangible cultural heritage is meant to be protected not in silo by states, nor by experts, but primarily by com-

¹⁰ See United Nations Human Rights Council (2018; Cole 2014; Teitel 2014).

munities that create sense and sustain their respective practices as they function as a catalyst in times of social turmoil.

3. Respect for human rights and fundamental freedoms

Since intangible cultural heritage invariably deals with identity, there is a very political side to it; this can prompt social reconciliation as much as channel controversy or engage with different social frictions derived from difficult contexts, such as historical or social inequalities related to race, class or gender. In this regard, the link between human rights and cultural diversity is essential for the purposes of adopting provisions that establish an effective system of collective protection of cultural rights, and of enabling an environment that fosters cultural production as a means of growth and sustainability. From this general perspective, the ICHC can be compared to other UNESCO instruments, such as the 2001 Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions (Cultural Diversity Convention).

There is no international instrument of law as such that can provide a comprehensive definition of cultural rights. In general, however, cultural rights concern creativity, freedom of expression, and artistic and intellectual freedom. The ICHC refers to human rights as an attribute against potentially harmful cultural practices¹¹. Cultural rights are an integral part of human rights, which are universal, indivisible and interdependent¹². The flourishing of creative diversity requires the full implementation of cultural rights as defined in Article 27 of the Universal Declaration of Human Rights, and Articles 13 and 15 of the International Covenant

¹¹ One example is female genital mutilation (FGM), which is a violation of basic human rights and a discriminatory practice against women and girls. See World Health Organization 2008. Another example is the tradition of Sinterklaas in the Netherlands. This apparently innocent family tradition, which involves a white bishop character assisted by Zwarte Pieten, or “Black Peters,” usually portrayed in “blackface” is seen as a form of racism, an attempt to condone slavery and colonialism atrocities (Akagawa 2016).

¹² Regarding the overlap between cultural heritage and intellectual property, as we commemorate the 30th anniversary of the adoption of the Vienna Declaration and Program of Action (Art. 33, 34 and art. 78-82) succinctly on human rights education by the World Conference on Human Rights, cultural rights are further emphasized.

on Economic, Social and Cultural Rights concerning the right to quality education that fully respect their cultural identity and participation in cultural life. These rights are further emphasized by Article 5 of the 2005 Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions celebrated by UNESCO.

Distinguishing more systematically between a “narrow” and a “broad” sense of cultural rights (Donders 2012), such as the right to participate in cultural life or freedom of expression and the right to education, the provisions embedded in the ICHC rely on a notion of cultural heritage in alignment with these. As stated in Article 2(1) of the ICHC:

For the purposes of this Convention, consideration will be given solely to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development (UNESCO 2003: art. 2).

In this context, the ICHC echoes the right to cultural diversity within a human rights-based approach, as a provision embedded in the Cultural Diversity Declaration, which was, in fact, adopted by consensus. The ICHC has played an important role in modifying the way in which cultural heritage is appreciated and managed across all domains of heritage, particularly since it has enabled the dissemination of confidence and tolerance within an intercultural framework while providing a common space for dialogue with the communities involved.

4. Parallel regimes: intangible cultural heritage and intellectual property law

As mentioned, one of the most prominent achievements of the ICHC is perhaps the shift in the discourse concerning cultural production and its perception by inserting the key concept of safeguarding, which embraces the entropic dimension of intangible cultural heritage, understood as a practice, expression, representation and skill. Therefore, the focus is settled on the processes of cultural production and the communities that conduct these processes, which are constantly recreated and open to change as long as each community finds a suitable context and en-

gages with it, giving continuity to the respective traditions¹³. As mentioned, the shift of perspective from previous Conventions to the 2003 ICHC followed a notion of the culture built on tradition but with an important emphasis on renewal and innovation. Indigenous cultural heritage has an unmistakable presence in the contemporary world, influencing everything from *haute couture* to the music we listen to. However, it is not entirely conclusive whether and to what extent traditional cultural expressions (TCEs) and traditional knowledge (TK) can find protection under UNESCO instruments for indigenous intangible heritage¹⁴, especially in cases of negligence by the state concerned. Thanks to the focus driven by the ICHC, intellectual property (IP) law has developed protective standards¹⁵ for indigenous cultural heritage that can be solicited in autonomy¹⁶. Shyllon says:

Both cultural heritage and intellectual property are creations of the mind that have economic value, being species of property. Some cultural heritage, like folklore and traditional knowledge, can be copied, patented, and trademarked. Owners of intellectual property rights are conferred with exclusive rights to their property. Indigenous and traditional communities are now also claiming exclusive rights to their symbols and marks, though this trend

¹³ Community involvement lies at the core of the ICHC and we could say there is no other subject as relevant for safeguarding effectively intangible cultural expressions. This aspect is emphasized by art. 15 of the Convention but also pervades every guideline for the nomination and inscription process of ICH elements.

¹⁴ Although we will not be discussing genetic resources (GRs), it is worth mentioning as part of the IP elements concerned with indigenous communities that are subject to access and benefit sharing regulations, in particular, within the international frameworks defined by the Convention on Biological Diversity and the Nagoya Protocol, as well as by the International Treaty on Genetic Resources for Food and Agriculture of the United Nations Food and Agriculture Organization.

¹⁵ See for instance Duvelle (2014: 32-36).

¹⁶ As an important precedent, the focus on intellectual property issues relating to folklore, and ways of ensuring the protection of folklore through copyright law. UNESCO in 1982 ratified with the World Intellectual Property Organization (WIPO), the Model Provisions for National Laws on the Protection of Expressions of Folklore against Illicit and Other Forms of Prejudicial Action.

has been influenced by the misuse and abuse of their culture. They are also of course influenced by the desire to get adequate compensation for the commercial use of their brands and brand names (Shyllon 2016: 58).

In recent years, indigenous peoples, local communities and governments, mainly but not exclusively in developing countries, have required IP protection for traditional forms of creativity and innovation. They have contested or openly rejected instances where the conventional IP system considers TK and TCEs to be in the public domain, arguing that this opens the possibility of unwanted misappropriation and misuse, causing vulnerability to the communities. However, the notorious inability to reconcile traditional practices with the international protection regime has allowed the development of a far more complex picture, which has affected the development of communities. Therefore, regulatory mechanisms still need to be perfected in order to ensure the protection of TK and TCEs and to decrease the vulnerability of the communities or custodians thereof.

Discussions have frequently addressed the holistic nature of traditional culture and knowledge systems, and the need to recognize the complex interrelations between a community's social and cultural identity and the specific components of its knowledge base, where traditional technical know-how, traditional ecological practices, and aspects of lifestyle and spiritual systems may all interact. TCEs may be either tangible, intangible or, most usually, a combination of the two. What makes knowledge or cultural expressions traditional is not their antiquity but the role they play as part of the vital dynamic of many communities today. TK is a living body of information that is developed, sustained and passed on from generation to generation within a community, often forming part of its cultural or spiritual identity. Briefly, TK is understood as knowledge, know-how, skills, innovations or practices that are passed between generations in a traditional context and that form part of the traditional lifestyle of indigenous and local communities, who act as their guardian or custodian. According to the World Intellectual Property Organization (WIPO), TK can be preserved following two broad streams. The first is the notion of the living cultural and social context that can relate to a traditional framework for ensuring its production, transmission and governing access to cultural assets. The second is the idea of preservation in a fixed form, such as in the process of documentation, for the purpose of ensuring its existence for future generations of the original communities and of ensuring continuity within an essentially traditional framework. The goal of making TK available to a wider public, beyond scholars and researchers, in recognition of its importance as part

64 of the collective cultural heritage of humanity, may be an outcome of pertinent legislation. WIPO says:

Traditional knowledge is not limited to any specific field of technology or the arts. Traditional knowledge systems in the fields of medicine and healing, biodiversity conservation, the environment and food and agriculture are well known. Other key components of traditional knowledge are the music, dance, and “artisanat” (i.e. designs, textiles, plastic arts, crafts, etc.) of a people. Although there are creations which may be done purely to satisfy the aesthetic will of the artisan, many such creations are symbolic of a deeper order or belief system. When a traditional singer performs a song, the cadence, melody, and form all follow rules maintained for generations. Thus, a song’s performance entertains and educates the current audience, but also unites the current population with the past (WIPO 2001: 211).

The IP system can be approached from two different angles in order to ensure the protection of TK and TCEs. Both approaches are generally referred as positive and defensive protection; they can be considered to be complementary. In this endeavor, documentation becomes a key tool for traditional communities that may straighten their position to identify and defend their IP-related interests. Prazmowska explains:

As such, Indigenous communities should take the lead in documenting their own heritage, as it may be a useful strategy for both the positive protection (establishing IP in their TCE) and for defensive protection (preventing the acquisition of IP by third parties). In order for Indigenous communities to hold rights in such databases, they must be regarded as the creators or makers of the databases, or at least acquire the rights from the creators (Prazmowska 2020: 142).

Nevertheless, skeptical views are relatively well represented in academic and non-governmental circles, including in certain indigenous peoples’ statements and declarations that link the IP system to a Western industrial and intellectual approach. For example, the cost of filing and registering a patent is prohibitive for some communities, as is the cost of enforcement and infringement proceedings. WIPO says:

It is helpful, too, to draw careful distinctions between the IP system and how it is meant to work, on the one hand, and particular cases in which the system may have failed, on the other. Cases in which patents should not have been granted, for instance, are examples of bad patents, not necessarily a bad patent system. The growing importance attached to TK, coupled with concerns over the loss of cultural and biological diversity, has generated a maze of complex and rapidly-evolving public policy, ethical and legal questions in a multiplicity of national, regional and international fora. [...] Yet, amid increasing conflicts over rights and responsibilities over traditional knowledge resources, decision-makers are required to develop coherent and integrated policy responses (WIPO 2001: 218).

TCEs are entitled to protection by existing IP systems under a wide range of instruments, such as copyright and related rights, geographical indications, trademarks and certification and collective marks. Current original adaptations of TCEs may in some instances be copyrightable if operated by members of the communities or by third parties legitimized by them. Copyright protects the products of creativity against certain uses such as reproduction, adaptation, public performance, broadcasting and other forms of communication to the public. Laws for the protection of marks, geographical indications and industrial designs, as well as unfair competition law, may offer direct or indirect protection regarding TCEs. Existing IP laws have been successfully used to protect against some forms of misuse and misappropriation of TK, but in most cases, conventional IP systems and adaptations are not considered sufficient to provide for the unique character of TK and TCEs. This has prompted several countries to adapt existing IP regimes to develop their own distinct *sui generis* systems for protecting TK and TCEs.

As we have seen, cultural heritage and intellectual property are creative products of the mind, that have economic value; for this reason, the overlap with the concept of cultural property remains totally pertinent vis-à-vis the conservation paradigm in international law. However, the protection of intangible cultural heritage is still far from being all-encompassed into one single system as issues continue to appear in relation to concerns raised by indigenous communities and their interests. In the two decades since its adoption, the ICHC has been challenged at several levels, producing alternatives that may complement the benefits of a possible inscription as intangible cultural heritage elements. In the field of IP, protective instruments related to TK and TCEs are still being developed along a shared concern for the respect of cultural rights, the promotion of artistic deve-

lopment, cultural exchange, the promotion of tradition-based innovation and addition to sustainable economic development¹⁷. In these efforts, we have identified the intricacies of current policies and some of the significant outcomes yet to be reached through cooperation among intergovernmental organizations and the communities concerned; their “collective intellectual property rights” (Santilli 2006: 2) may demonstrate the existence of greater resilience in a context dominated by states. Shyllon says:

Enshrining human rights as aspects of cultural heritage and intellectual property is emerging; [...] Definitions can take care of the grey areas: what to include and what to exclude. All multilateral treaties are compromises, the outcome of balancing processes. Accommodation should replace resistance, and compromise should take the place of conflict. It is not all or nothing, and by the same token it should not be nothing at all (Shyllon 2016: 75).

The role of the ICHC in the current geopolitical situation¹⁸ has translated into an essential function of custody of intangible cultural heritage that aims to foster participation among the elements inscribed in the lists. The Convention focuses on the concept of communities, encouraging and recognizing them as relevant actors and innovators of their respective traditions; however, the state-driven system tends to standardize the elements of heritage according to national narratives. Not surprisingly, a number of state parties of the Convention have faced important challenges regarding its implementation; for some of them, “the question of community initiative is unclear, and local community tradition that does not fit the national legal framework may not be recognized” (Akagawa 2016: 79).

¹⁷ According to Duvelle “Questions concerning intellectual property rights had an important part in UNESCO’s discussions on conservation of culture since the early 1950s. [...] in subsequent years considered to require distinct responses, the question of intellectual property protection was taken on by WIPO, and the 2003 Convention specifically excludes intellectual property from its scope” (Duvelle 2014: 34). Also, is worth mentioning the Report of the evaluation of the ICHC (2021: 45) on how WIPO, through its Intergovernmental Committee continues to work on topics related to the ICH.

¹⁸ Most of the 76 ICH elements corresponding to 40 countries that have reached inscription in the List of Urgent Safeguarding heritage correspond to current war zones and territories where ideologic extremism has led to social instability and turmoil.

These two cases will serve to briefly exemplify how relevant community participation can be within the context of safeguarding. The images at the end of this article are deliberately added to deliver more efficiently the argument that even when tangible traces appear evident (such as mask, costumes, etc.) the actual embodiment of cultural heritage remains intangible. For this reason, the devices derived from the ICHC need to be simplified to provide wider mobility between the list mechanism and help support capacity-building programs that ensure the continuity of these living traditions.

First, we approach a case of ICH that has successfully come to terms with the national safeguarding legislation aligned to the terms of the Convention: the *nōgaku* theatre, a form of Japanese performance art¹⁹. It was among the first elements to be inscribed in the Representative List of the Convention through emphasizing the relevance of embodiment of the tradition and fostering community participation as means of understanding and managing the traditional heritage. Akagawa says “in 1954 the Cultural Properties Law was revised, and extended to include ‘holders of important intangible cultural heritage’, or ‘living human treasures’ (*ningen kokuhō*), to protect the crafts skills unique to Japan” (Akagawa 2016: 76). Interestingly, under this same dynamic²⁰, establishing an important precedent to the ICHC and highlighting the importance of the relationship between traditional knowledge and copyright, UNESCO launched in 1993 the Living Human Treasures program (UNESCO 2002). On the other hand, by relying on the sovereignty of states and their respective ability to abide by international law jurisdiction, the ICHC has shaped and harnessed the notion of cultural mobility without disregarding the possibility of innovation. This has happened while keeping sight of the possibilities for transitional justice in the aftermath of conflict or as a strategy when dealing with a difficult past, which is problematic to commemorate or

¹⁹ “Members of the *nō* establishment, who believed their plays to be among the purest representations of the ‘Japanese spirit’ *nihon seishin* (日本精神) had longstanding connections with Japan’s military and the imperial family. The *nō* theatre grew to maturity in the fourteenth and fifteenth centuries under the patronage of the Ashikaga shoguns. From at least the time that Prince Iwakura Tomomi returned from Europe in 1873 determined to make *nō* Japan’s opera” (Smethurst and Smethurst 2008: 31).

²⁰ In other countries, we find a similar variety of titles such as: Master of Art (France); Bearer of Popular Craft Tradition (Czech Republic); National Living Treasure (Republic of Korea & Japan). See UNESCO 2002 [1996].



Fig. 1 - Genshigumo's chorus nōmen - carved by Udaka Michishige.

Photo: Fabio Massimo Fioravanti.

celebrate. In fact, new dramaturgies of *nō* deal with the Hiroshima and Nagasaki atrocity, as atomic weapons were deliberately used on civilians in those cities. *Genshigumo*, a *shinsakunō* written and performed by Udaka Michishige, was first staged in Kyoto in 2003, followed by productions in Tokyo and Kyoto in 2004. Retitled *Inori-Prayer*, it was also performed in Paris, Dresden and Berlin in 2007 and finally in Hiroshima in 2010²¹. Again, it acted as a vehicle of transitional justice, broadly defined as “the conception of justice associated with periods of political change, characterized by legal responses to confront the wrongdoings of repressive predecessor regimes” (Teitel 2003: 69).

In short, intangible cultural heritage functions as an asset when exhuming an uneasy past difficult to come to terms with. This is the case of Japan with the Ainu community²²; the traditional Ainu dance was at last included in 2009 on the

²¹ *Drifting fires* is another example, choreographed by Umewaka Naohiko in 1985, an English *nō* in English by Janine Beichman (1986). Interestingly, *Nō* plays in English language have continued to be written and performed ever since within academic circles, in Japan and overseas. Another example is *Emily: An English language Noh* by Ashley Thorpe (2022).

²² As noted by Hasegawa “The adoption of the United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples by the UN General Assembly in 2007 which accelerated the recognition



Fig. 2 - Featuring Udaka Michishige in the kagaminoma (mirror room).

Photo: Fabio Massimo Fioravanti.



Fig. 3 - Featuring Kongo Hisanori in Miwa. Photo: Fabio Massimo Fioravanti.

Representative List. Through this lens, either under conflict scenarios or social tissue disintegration, the 2003 ICHC has helped to determine a reading of culture that invokes safeguarding as means of respect of its social function. In addition, the Convention has revealed the ambiguities that cultural heritage bears with in-

of Ainu as indigenous peoples by the Japanese government. On 6 June 2008, the DIET passed a resolution calling for the recognition of the Ainu people as indigenous peoples. On the same day, the Chief Cabinet Secretary made a statement recognizing that Ainu people are indigenous to the northern part of Japan, especially Hokkaido, and as an indigenous people, possess a unique language, religion and culture” (Hasegawa 2010: 223).

ternational jurisdiction along the different intricacies, such as primal production of economic benefits or the commoditization of the past and heritage elements to the development of projects to ensure that economic gain does not interfere with sustainability, responsible development or respect for human rights. The importance of recentering indigenous and local communities as pivotal in the dissemination, management and safeguarding of their heritage is crucial. As the concept of cultural heritage lays on a constant mutating state, to emancipate beyond a state-centric international law dimension anchored on the idea of territorial jurisdiction must be challenged, not only by reluctance or inability of states to adopt certain standards, but in consonance with cultural diversity values and human rights, which are increasingly pertinent not just to parties of the Convention but also to international organizations, individuals and non-state actors.

Sources

- AKAGAWA, NATSUKO, 2016, *Cultural Heritage and Intellectual Property: Convergence, Divergence and Interface*, in LOGAN, W., CRAITH, M. N., and KOCKEL, U., eds, *A Companion to Heritage Studies*, Wiley Blackwell & Sons, Oxford, pp. 69-86.
- ANTONS, C., LOGAN, W., eds, 2018, *Intellectual Property, Cultural Property and Intangible Cultural Heritage*, Routledge, Abingdon.
- BEICHMAN, JANINE, 1986, *Drifting Fires*, in «Asian Theatre Journal», vol. 3, n. 2, pp. 233-260.
- COLE, C., M., 2014, *At the Convergence of Transitional Justice and Art*, in «International Journal of Transitional Justice», n. 2, vol. 8, pp. 314-322.
- DONDERS, YVONNE, 2012, *The Cultural Diversity Convention and Cultural Rights: Included or Ignored?*, in KONO, T., and VAN UYTSEL, S., eds, *The Convention on the Promotion and the Protection of the Diversity of Cultural Expressions*, Intersentia, Amsterdam, pp. 165-182.
- DUVELLE, CECILE, 2014, *A decade of the implementation of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage: Challenges and Perspectives*, in «Ethnologies», nn. 1-2, vol. 36, pp. 27-46.
- FECHNER, FRANK G., 1998, *The Fundamental Aims of Cultural Property Law*, in «International Journal of Cultural Property», n. 2, vol. 7, pp. 376-394.
- FIKENTSCHER, WOLFGANG, 2009, *Law and Anthropology: outlines, issues, and suggestions*, Verl. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Munich.
- FRIGO, MANLIO, 1986, *La protezione dei beni culturali nel diritto internazionale*, Dott. A. Giuffrè Editore, Università di Milano, Milano.
- FRIGO, MANLIO, 2004 *Cultural Property v. Cultural Heritage: a 'Battle of Concepts' in Internatio-*

- nal Law?*, in «Revue Internationale de La Croix-Rouge/International Review of the Red Cross», N.p., pp. 367-378.
- GIBLIN, JOHN D., 2014, *Post-Conflict Heritage: Symbolic Healing and Cultural Renewal*, in «International Journal of Heritage Studies», vol. 20, pp. 500-518.
- HADDAD, L., KATO, H., MEISEL, N., 2015, *Growth is Dead, Long Live Growth: The Quality of Economic Growth and Why It Matters*. JICA Research Institute, Tokyo.
- HASEGAWA, YUUKI, 2010, *The Rights Movement and Cultural Revitalization. The Case of the Ainu in Japan*, in LANGFIELD, M., LOGAN, W., and CRAITH, M. N., eds, *Cultural Diversity, Heritage and Human Rights. Intersections in Theory and Practice*, Routledge, Abingdon, pp. 208-225.
- LIXINSKI, LUCAS, 2015, *Heritage Listing as a Tool for Advocacy: The Possibilities for Dissent, Contestation, and Emancipation in International Law through International Cultural Heritage Law*, in «Asian Journal of International Law», n. 5, pp. 387-409.
- LIXINSKI, LUCAS, 2019a, *International Heritage Law for Communities: Exclusion and Re-Imagination*, Oxford University Press, Oxford.
- LIXINSKI, LUCAS, 2019b, *A Third Way of Thinking about Cultural Property*, in «Brooklyn Journal International Law», n. 2, vol. 44, pp. 563-610.
- LIXINSKI, LUCAS, 2021, *Legalized Identities. Cultural Heritage Law and the Shaping of Transitional Justice*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PRAZMOWSA, KAROLINA, 2020, *Misappropriation of Indigenous Cultural Heritage - Intellectual Property Rights in the Digital Era*, in «Santander Art and Culture Law Review», n. 6, vol. 2, pp. 119-150.
- PROTT, LYNDEL V., 2005, *The International Movement of Cultural Objects*, in «International Journal of Cultural Property», vol. 12, pp. 225-248.
- PROTT, L. V., O'KEEFE, P. J., 1992, "Cultural Heritage" or "Cultural Property"?, in «International Journal of Cultural Property», n. 1, pp. 307-320.
- RENOLD, M-A., CHECHI, A., 2022 *International Human Rights Law and Cultural Heritage*, in «Cultural Heritage and Mass Atrocities», J. Paul Getty Trust, pp. 396-410.
- SHYLLON, FOLARIN, 2016, *Cultural Heritage and Intellectual Property: Convergence, Divergence and Interface*, in KOCKEL, U., LOGAN W., and CRAITH, M. N., eds, *A Companion to Heritage Studies*, Wiley Blackwell & Sons, Oxford, pp. 55-68.
- SMETHURST, M., SMETHURST, R., 2008, *Two New Nō Plays Written During World War II*, in SCHOLZ-CIONA, S., ed., *Nō Theatre Transversal*, Ludicium, Munich, pp. 31-37.
- TEITEL, RUTI G., 2003, *Transitional Justice Genealogy*, in «Harvard Human Rights Journal», vol. 16, pp. 69-94. *Globalizing Transitional Justice* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

- THORPE, ASHLEY, [in publication 2024], *Emily - an English-language Noh*. Manuscript in preparation in «English-language Noh: texts and analysis», Cornell East Asia Series.
- UNESCO, 1970, *Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property*. Available at: en.unesco.org/about-us/legal-affairs/convention-means-prohibiting-and-preventing-illicit-import-export-and (01.03.2023).
- UNESCO, 1989, *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*. Available at: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/recommendation-safeguarding-traditional-culture-and-folklore> (01.03.2023).
- UNESCO, 2002, [1996] *Guidelines for Establishment of the National "Living Human Treasures" System*. Available at: <https://ich.unesco.org/doc/src/00031-EN.pdf> (01.03.2023).
- UNESCO, 2003, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Available at: <https://ich.unesco.org/en/convention> (01.03.2023).
- UNITED NATIONS HUMAN RIGHTS COUNCIL, 2018, *The Contribution of Artistic and Cultural Initiatives to Creating and Developing Right-Respecting Societies – Report of the Special Rapporteur in the Field of Cultural Rights*. Available at: <https://www.ohchr.org/en/special-procedures/sr-cultural-rights> (01.03.2023).
- WORLD HEALTH ORGANIZATION, 2008, *Eliminating Female genital mutilation: an inter-agency statement - UNAIDS, UNDP, UNECA, UNESCO, UNFPA, UNHCHR, UNHCR, UNICEF, UNIFEM, WHO*. World Health Organization, Geneva. Available at: <https://www.who.int/publications/i/item/9789241596442> (01.03.2023).
- WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO), 2001, *Intellectual Property Needs and Expectations of Traditional Knowledge Holders: WIPO Report on Fact-finding Missions on Intellectual Property and Traditional Knowledge (1998-1999)*, WIPO, Geneva.
- WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO), 2012, April 27 *Glossary of Key Terms Related to Intellectual Property and Genetic Resources, Traditional Knowledge and Traditional Cultural Expressions*, WIPO, Geneva.
- WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO), 2018, July 6 *The Protection of Traditional Cultural Expressions: Updated Draft Gap Analysis*, WIPO, Geneva.
- XANTHAKI, ALEXANDRA, 2007, *Indigenous Rights and United Nations Standards: Self-determination, Culture and Land*, Cambridge University Press, Cambridge.

Cambodian Performing Arts in the Era of UNESCO's Intangible Cultural Heritage

73

FABIO MOROTTI

*"Cause before I was like a rag, but now I am silk.
I mix the ancient with the modern seamlessly,
creating the best flavor and turning it into profit."
(VannDa, featuring Kong Nay - Time to rise¹)*

Since the 2003 Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, UNESCO has listed and given recognition to four different forms of Cambodian performing arts. And this paper will focus mainly on the two most recent forms registered: the musical tradition of *Chapei Dang Veng*² (2016), by analyzing the hit song *Time to Rise* by rapper VannDa and master Kong Nay, and the *Lkhon Khol Wat Svay Andet* (2018), a dance-drama which is performed annually in a pagoda ten kilometers from the capital Phnom Penh. In general, UNESCO's cultural policy has certainly helped to preserve and revitalize Cambodian traditional genres, such as the *lkhon khol* performed in *Wat Svay Andet*, which was at risk of being lost forever due to neglect and lack of resources. However, the concept of Intangible Cultural Heritage (ICH), with the consequent increased visibility and prestige, has opened the doors to mass tourism

¹ All the lyrics found and translated in this article are taken from the same source (VannDa 2021).

² For the Cambodian performing arts mentioned in this paper, I have decided to adopt the Khmer-English transliteration chosen by UNESCO in their publications and website, despite not being very commonly used. A choice made in order to simplify the writing for the reader. However, this transliteration system is not rigorous and the reader could detect discrepancies in the transcriptions of the terms proposed with that of other authors cited in this paper.

and favored a process of over-commercialization. Based on different periods of field study and on several interviews conducted during the last twenty years, this paper aims to offer a critical analysis of the mechanisms that characterize UNESCO's heritage-making. A process which seems to be following a trajectory traced by Neoliberalism.

Released in 2021, by renowned Cambodian rapper VannDa, *Time to Rise* is the song that has achieved the most views - 112 million to date - on YouTube (VannDa 2021) in the history of Cambodian music. The song is a true rap tribute to master Kong Nay, a living legend of *Chapei Dang Veng*. The name of this musical genre is commonly abbreviated as just *Chapey*, which is a two-string long-necked "lute", used to accompany this improvised style of singing³. Its repertoire includes Buddhist legends and related folktales, as well as stories of everyday life enriched with humorous elements. *Chapei Dang Veng*, due to the potential risk of disappearing, was listed by UNESCO on its List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding as recently as 2016.

Kong Nay, known as the Ray Charles of Cambodia⁴, who lost his sight early due to smallpox, is a Living Human Treasure (UNESCO 2009: 23). He is one of the few masters of *Chapei*, who survived the Regime of Pol Pot (1975-1979), a tragic period in the history of Cambodia in which an estimated ninety percent of the dancers, musicians and performers perished (De Nike *et al.* 2020).

The videoclip of *Time to Rise* is staged inside the National Museum of the capital Phnom Penh, an iconic place of Cambodian culture and art. The song mixes "ancient with the modern seamlessly", namely the Khmer language and English. The images of the museum's halls, masterpieces and statues, along with the black-and-white footage from the 1960s, including Cambodian Royal Ballet⁵ masks and female dancers, combined with the editing and visual codes of rap and the peculiar singing that accompanies the *Chapei*, connect the present with the Angkorian

³ When the *chapei* lute is used in other traditional Cambodian genres, such as the *phleng kar boran* (classical wedding music) and *areak* (spirit possession) ensembles, this instrument retains its name, but the genre is no longer called *Chapei Dang Veng*. See Grant - Sarin (2016: 41).

⁴ See Ros (2008).

⁵ The Royal Ballet of Cambodia refers to a dance and dance-drama tradition which is known by several names in both English and Khmer languages: Khmer court dances, *Lkhon Kbach Boran* and *Lkhon Preah Reach Trop* or "Dance of Royal Wealth".

past, considered by Cambodians to be the glorious starting point of art and culture (Mar 2001).

UNESCO's website describes *Chapei Dang Veng* as a "Cambodian musical tradition closely associated with the life, customs and beliefs of the Cambodian people". It includes "traditional rituals, cultural and religious knowledge and values" with multiple uses, "from the educational to satire", which are all elements that show a potential "ability to easily adapt to modern society" (UNESCO 2016b). Within *Time to Rise*, *Chapei Dang Veng* embodies the recent transformations happening in Cambodian society and culture, such as the revitalization⁶ of heritage⁷, the social media outreach and the adoption of a neoliberal economic model ("create the best flavor and turn it into profit", says VannDa). All these give voice to the spirit of the young population, the desire to revive the country's image through music and performing arts and to leave behind an image of death and terror associated with the genocide.

In such a dynamic scenario, where various forces come into play, VannDa sings: "Modern music of the youth, a generation over the age of twenty. They wanna fly like the birds." He is followed by Kong Nay in elegant Khmer clothing: "They are flexible with the sounds of modernity. And evolve it with our tradition", while being greeted by those attending, as is traditionally done to the *kru*, or master. With this song and international success, *Chapei Dang Veng* seems to have left behind the difficult years when its transmission, relying almost exclusively on oral tradition, seemed compromised. It has "evolved" into a new social and cultural dimension, making it perhaps to question the need for an urgent safeguarding anymore⁸.

⁶ According to the art. 2.3 of the 2003 Convention: "'Safeguarding' means measures aimed at ensuring the viability of the intangible cultural heritage, including the identification, documentation, research, preservation, protection, promotion, enhancement, transmission, particularly through formal and non-formal education, as well as the revitalization of the various aspects of such heritage" (UNESCO 2003a: Chap. I, Art. 2.3).

⁷ Regarding the Cambodian music revival and reconstruction, see Billeri (2017) and the brilliant *Finding new ground: Maintaining and transforming traditional music* by ethnomusicologist Catherine Grant (2017).

⁸ According to Grant C. and Sarin C., whose study was conducted while the listing application was under assessment, the state of *Chapei Dang Veng* appeared relatively "healthy" already in 2016 (Grant - Sarin 2016: 42).

Since World War II, UNESCO has supported a series of world heritage initiatives that have resulted in a significant global impact and a new way of considering, dealing and preserving cultural diversity. At the 2003 Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, which represented a distinct turning point in heritage management, UNESCO adopted the Intangible Cultural Heritage (ICH) concept, expressed as follows:

the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artifacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity (UNESCO 2003a: chap. I, art. 2.1).

The concept of ICH aims to protect and promote cultural traditions, customs, and practices, including traditional music⁹, dance, oral traditions and festivals. In terms of cultural strategy and in comparison with the other concept of Tangible Heritage implemented by UNESCO, ICH can be considered a corrective or rebalancing measure thought to address the criticism from those countries complaining that the World Heritage List reflects a type of culture eminently non-oral, “an established vision of heritage residing solely in *materiality* of the past” (Hassard 2008: 284).

UNESCO was trying to give space to a non-western centered perspective, and at the same time to answer those concerns related to the cultural impact of globalization which has marked the most recent decades. A process that often, as argued by Lenzerini (2011: 102), has been translated into cultural prevarication and the imposition of certain cultural models over others, putting “under threat the capacity of the oldest generations to transmit their knowledge and knowhow to the youngest”.

⁹ For an overview of the relations between ICH and music in the preservation of East Asian traditions, see Howard 2012.

Despite the different objectives, UNESCO's ICH Representative and Safeguarding lists¹⁰ can be considered a non-physical space for cataloging and presenting various cultures and traditions, "that fuse aesthetic, ethical, and administrative concerns" (Hafstein 2008: 93). This process leaves it up to individual State Parties to choose, determine and safeguard the ICH (Kearney 2008: 216) before being recognized by UNESCO after evaluation. The anthropologist Barbara Kirshenblatt-Gimblett has defined such heritage-making as a new form of "cultural production in the present that has recourse to the past" (1995: 369). In order to highlight the "metacultural" nature of such an active process, Kirshenblatt-Gimblett (2014) has labeled conventions, lists, and the heritage enterprise itself, "metacultural artifacts" (2006). "What is produced includes not only an altered relation of practitioners to their art but also distinctive artifacts such as the list" (2006: 171).

Regardless of the fact that the UNESCO's 2003 Convention and approach is certainly fueled by good intentions, the concept of ICH and its lists have attracted several criticisms and reflections, particularly regarding the inherently political nature of the selection (Lowenthal 1998), which decontextualizes its object (Hafstein 2004). Also problematic are the structural limitations of the tangible and intangible categories themselves (Smith 2006; Kearney 2008), something which seems known to UNESCO's top management¹¹, and the Neoliberal idea that cultural heritage is open and part of a public cultural commons (Kirshenblatt-Gimblett 2006). The process of heritage-making attracts international tourism, generating cultural consumerism (Salazar 2010, 2015), commodification and reification of traditional practices for outside audiences, leading to a distortion between the heritage and the locality that gave birth to it (Deacon *et al.* 2004; Arantes 2007, 2014; Smith 2004). Furthermore, the idea of the need for a "rescuing mission",

¹⁰ The 2003 Convention established a Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, which in 2008 incorporated the ninety previously proclaimed Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity, which included the Royal Ballet of Cambodia and the Khmer shadow theatre (*Sbek Thom*), respectively registered in 2003 and 2006. The 2003 Convention introduced also the List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding, which included *Chapei Dang Veng* (2016) e *Lkhon Khol Wat Svay Andet* (2018). To which, a third element would later be added, the Register of Good Safeguarding Practices.

¹¹ Jean-Louis Luxen, former Secretary-General of International Council on Monuments and Sites, stated that "the distinction between physical heritage and intangible heritage is ...artificial" (UNESCO 2000: 4).

which is laying behind listing and safeguarding actions echoes “the sentiment behind the nineteenth-century ‘salvage ethnography’” (Krep 2008: 203). A story which requires a “white knight” and that typically leads “to political solutions that aim to ‘protect and promote’ or to ‘safeguard’” cultural heritage (Grant 2014a). All these controversial aspects bring up the complex discussion about custodianship and ownership of ICH and, consequently, the key and unresolved issue of whether there is a need for a global organization that deals with world heritage.

Time to Rise represents the most striking example of how public and media recognition can occur through the revitalization and promotion of traditional cultural genres that, in recent years, UNESCO has been able to trigger. Along with *Chapei Dang Veng*, other genres and masters have recently received recognition, even posthumously as in the case of Yith Sarin¹² (1922-2017), dancer and master of *Lkhon Khol*, a dance-drama form which resembles the more blazoned Cambodian Royal Ballet, but that, unlike the latter, is performed exclusively by men (Phim - Thompson 1999: 54). This recognition occurred, not accidentally, when the *Lkhon Khol* performed in Wat Svay Andet¹³ was inscribed in the List of the ICH in Need of Urgent Safeguarding in 2018.

Lkhon Khol is a combination of dance, mimed gestures and chanted narration by a *pol* (narrator) accompanied by a *pien peat* ensemble¹⁴. Its repertoire is composed of dance-dramas representing the epic saga of *Reamker* (the Khmer version of *Rāmāyaṇa*) and other shorter dances which serve ceremonial purposes. As in the tradition of the Cambodian Royal Ballet, the interpretive technique and particular stage presence of the *Lkhon Khol* performers correspond to the four role-types: *Neang* (female role), *Neay rong* (male role), *Yeak* (giant role) and *Sva* (monkey role). Combined with the costumes, make-up and masks worn, each role-type is instantly identified by audience.

¹² For an in-depth discussion on Yith Sarin’s role in the *Lkhon Khol*, see Morotti (2010: 139, 242). The recently placed statue in the Phnom Penh’s Royal University of Fine Arts (RUFA) is a due sign for a long over-looked recognition.

¹³ The ceremonies, performances and music that characterize the *Lkhon Khol* at Wat Svay Andet have been studied by Sem (1967), Morotti (2010) and more systematically by Khoury (2012, 2014 and 2017).

¹⁴ On the traditional *pien peat* ensemble, see the works of Giuriati (2003) and Sam (1998, 2002).

The history of *Lkhon Khol* is largely unclear. It was first mentioned at the end of the 19th century when a connection with the king's court was attested (Phim - Thompson 1999: 54). *Lkhon Khol* groups were composed of male villagers, ordinary fisherman and farmers, who occasionally performed for the king¹⁵. Only in 1965, this dance-drama form began to be taught and transmitted more formally within the newly established Royal University of Fine Arts (RUFA). However, a similar form of theatrical performance using masked actors was likely practiced in the Angkorian period (802-1431), narrating and performing, as today, the saga of the *Rāmāyaṇa*, denoting a religious context of use of the performances¹⁶.

Like most of the traditional Cambodian performing arts, the three-day cycle of *Lkhon Khol* performances, held annually at the pagoda (*Wat*) of Svay Andet, about ten kilometers from Phnom Penh, comes with the Khmer New Year (around mid-April) and can be seen as a propitiatory or rite of passage to celebrate the transition from the dry to the rainy season (Sem 1967; Khoury 2014). Its spiritual and ritual purpose is “mostly linked to the cycle of rice farming and the needs of farming communities” (UNESCO - *Lkhon Khol Wat Svay Andet*, UNESCO 2018b). Here, Buddhism and the worship of local tutelary spirits, the *neak ta*¹⁷, with phenomena of possession by the spirits themselves, are still the focus of a complex ritual. It represents an example of religiosity, involving the community of the villages near the pagoda, in which the theatrical element can neither be separated from the ceremonies that precede and conclude the performances, nor from the observance of traditional rules or the need to ensure the well-being of the community.

Lkhon Khol's troupe at Wat Svay Andet was the only one of eight in *Kandal* province to succeed in rebuilding itself after the Pol Pot years (Ministry of Culture and Fine Arts of Cambodia - UNESCO, 2004: 58). Albeit, losing much of the quality that had distinguished it in the past, and experiencing a period of severe econo-

¹⁵ *Lkhon Khol* was not only related to the capital and surrounding countryside in Lvea Em district. In the late 19th century, the governor of Battambang province, which was then still part of Siam, also owned a group. See Tauch 1994: 84.

¹⁶ Discussing the origins of Thai *khon*, George Coédés argued that male dance-theater troupes were active in the context of villages, because they were thought “to possess magical powers, which justified their presence at the occasion of various ceremonies” (Coédés 1963: 501, my translation).

¹⁷ *Neak ta* spirits play a fundamental role in the daily lives of Cambodians. See Forest A. 1992 and Chouléan 1986.

mic hardship, which long cast doubt on its continuation and transmission (Morotti 2010: 244). With the 2018 UNESCO's recognition and subsequent inclusion of a training program, renewed interest by national media and the Ministry of Culture and Fine Art, which brought increased financial resources, the troupe can now rely on an entirely new and young generation of performers and a marked improvement in the quality of the performance itself. Furthermore, a managerial change that, as the ethnomusicologist Stéphanie Khoury argues, combined with a new lighting-equipped venue for the theater, the dynamism of the troupe increasingly involved in performances with a secular character, has fostered the transition to a performance now perceived as a traditional artistic practice, representative of local cultural identity, and not just a religious ritual (Khoury 2017).

In consideration of an accelerated movement towards urbanization¹⁸ and altered ways of life of rural communities, and an audience that is becoming increasingly heterogeneous, the ritualistic functions and values associated to this performance are appearing to show signs of erosion. In 2020 the COVID-19 epidemic resulted in the suspension of the performance cycle. Consequently, a cultural paradox emerged considering the fact that *Lkhon Khol* was once performed to ask the spirits to heal villagers and spare them from epidemics and illnesses, as attested to during several interviews¹⁹ and highlighted by UNESCO also²⁰. In 2023, the *Lkhon Khol* resumed regularly, but the opening ceremony slipped to the second Saturday after the Khmer New Year in order to allow some of the performers to participate in a birthday party, a delay that, in the past, would certainly have triggered the reactions of *neak ta* spirits (Mou Toi, personal communication 2023). In fact, traditions are enforced by *neak ta*, ensuring the continuity of the inherited values. An improperly performed ceremony or staging, or behavior that is not in accordance with the etiquette by performers, musicians, and the other participants, could lead to dramatic consequences for the community, such as drought,

¹⁸ The long-announced construction of the bridge connecting Phnom Penh to the other bank of the Mekong river is planned to start in 2024. The bridge will be followed by the construction of "Ivea Em City" (Sirivadh 2022), which will essentially turn the villages around Wat Svay Andet into a booming suburb of the capital.

¹⁹ I refer to the interviews with masters Yith Sarin (personal communication, March 12, 2005) and Eim Saroun (personal communication, April 2, 2005).

²⁰ According to UNESCO, *Lkhon Khol Wat Svay Andet* is considered to be "a powerful tool to ward off calamities and diseases" (UNESCO 2018a: 13.COM 10.a.3).

floods, disease, or even the death of the offender (Yith Sarin, personal communication 2005; Mou Toi, personal communication 2023).

Another element of reflection is the diminishing number of *rūp* (“shape”)²¹, namely the villagers chosen and possessed by tutelary spirits themselves²². A circumstance suggesting that in the near future, the fundamental presence of these intermediaries²³, especially during the second day of performances, may gradually come to an end. This would potentially undermine the spiritual meaning of the cycle of performances.

Moreover, at the 2023 opening ceremony, high ranking *Cambodian People's Party* (CCP)²⁴ politicians attended and paid homage to the local spirits and Buddhist clergy, giving a speech of a quasi-election nature²⁵. Indeed, the “symbolic capital inherent” (Bendix 2008: 259) in the cultural heritage of Wat Svay Andet appears to be prompting a reconfiguration at the local and national levels between the community and the government²⁶. A government that has chosen *Lkhon Khol* to represent the cultural face of the entire nation, gives rise to a “hyper-nationalization of the art”, as Lowthorp (2015: 167) referred to the *Kutiyattam* dance in India's Kerala province. This ongoing shift from a level of local interest towards a national symbol and resource, has been studied in the case of the Cambodian Royal Ballet (see Eggert 2011; Falser 2014; Geisler 2020), which was the first Cambodian ICH to enter one of the UNESCO lists in 2003. However, regarding the *Lkhon Khol* in Wat Svay Andet, the most recent to be registered among the Cambodian performing arts, it is still in an embryonic phase and therefore needs to be studied and comprehended further.

²¹ *Rūp* is a Khmer word from the Sanskrit *rupa* and can refer to both female and male intermediaries. See Billeri 2021: 18.

²² During the research survey of April 2023, I encountered only 4 elderly *rūp*: Mang Paet, Yong Yiat, Sam Ati and Mou Toi. In the survey led in 2005 the number of *rūp* was higher.

²³ The *coul rūp* (“entering the medium”) is a ritual of possession quite widespread in Cambodia. Its relation to *phleng arak* music has been recently investigated in Billeri 2021.

²⁴ *Cambodian People's Party* (CCP) has ruled Cambodia since 1979.

²⁵ To some degree, as shown by Hobsbawm and Ranger's *The Invention of Tradition* (1983), a tradition is always a phenomenon of invention which requires actors and interests.

²⁶ The UNESCO 2003 Convention had the effect of “empowering the State” (Brown 2005: 44), giving them the fundamental role of administrating ICHs, by identifying, protecting and managing cultural heritage.

Although increasing tourism is not one of UNESCO's official objectives, once its lists have been made and available for circulation, as pointed out by Hafstein (2008: 93), "they tend to take on a life of their own, with tourism gradually taking precedence over preservation as it is driving concern and principal context of use"²⁷. According to Urry's book, *The Tourist Gaze*, the gaze has the leading role in organizing tourism expectations and is sustained by culturally specific notions of what is extraordinary and therefore worth viewing (1990: 66). "The more globalization, of which tourism is a main agent, homogenizes habits and landscape all around the world, the more whatever is available of the past tends to be iconicized as a symbol for national identification and, in touristic terms, as a unique sight" (Peleggi 1996: 445). That's why, paradoxically, as highlighted by Salazar (2007), tour operators seem to rely on fashionable global tourism tales to interpret and sell their cultural heritage as authentically "local", generating a kind of "authentic illusion" that would lay at the basis of the process of heritage-making (Skounti 2008: 74).

In a neo-liberal "total market thinking" (Christodoulidis 2013), where there is a tendency for everything, culture and heritage included, to be *sellable*, the UNESCO ICH becomes "The New Frontier of Destination Branding" (Ryan 2015), a brand that globally certifies the value and importance of a certain tradition. Thereby, UNESCO lists become an easy element of appeal for tour operators, an economic resource that might result in a "touristification", which is a "territorial transformation brought about by tourism on a determined geographical space" (Ojeda - Kieffer 2020: 145). A process that, in a cultural interest perspective, also affects individual or community cultural practices, art forms and expressions, which have to meet and adjust to the demand of tourists²⁸.

In this sense, Cambodian classical dance, which is one of the most appealing images of Khmer culture, provides a unique product. Fascination with Cambodian dances originated in the colonial period (1865-1953) and had among its most distinguished admirers Auguste Rodin (1840-1917). The famous French sculptor re-

²⁷ In this context, it is interesting to note that in 2024 the first organized groups of tourists will likely begin to travel to Wat Svay Andet and attend the annual cycle of *lkhon khol*, an occurrence not entirely new, but certainly indicative of what implies to be listed by UNESCO.

²⁸ A process well-known to scholars of Asian performing arts, and one that is not necessarily related to UNESCO recognition. See, for example, the case of the Burmese marionettes *yok-the thay* (Foley 2001).

cognized an albeit unknown sacred nature in the Cambodian female dancers, who have for centuries symbolically identified with the energies and fertility of the earth (Cravath 2008). An association which can be found in the very nature of the postures and movements of the classical dance itself (Cravath 2008: 340-347), and especially during royal ceremonies where the dancers are considered true messengers of blessings from the gods at the behest of the monarch²⁹.

During the colonial period, such ritual and sacred interpretations of the Cambodian classical dance were coupled with the Angkorian past, using the many carvings of dancers on the ancient temples of Angkor as evidence. This association with romantic overtones served the French authorities and intellectuals to “reinvent” the tradition of Cambodian dances (Thierry 1963; Groslier - Gravelle 2010). A rhetoric that, as Falser (2014: 712) points out, paradoxically will be revived in the post colonial period to feed “the anti-colonial cultural nationalism” and constitutes today a strong narrative and draw for international tourists and national identity.

Cambodia's reliance on tourism, mostly related to the famous *Angkor Archeological Park*, has increased drastically. In just 25 years, Cambodia has witnessed a steady and exponential annual increase in international tourist flows, halted only by the COVID-19 pandemic. From about 220,000 visitors in 1995, to a record 6,610,592 in pre-pandemic 2019, with \$ 4.9 million in revenue, almost 20 percent of its GDP (The World Bank 1995-2020).

Tourism becomes an important factor in the revitalization of many Cambodian performing arts, considering the rising number of festivals or performances on offer and troupes. But the dependency on tourism-related revenues seems to be problematic for several reasons. In 2020 and 2021, the COVID-19 pandemic proved to be a “big lesson” (S. Song, personal communication 2023), considering the drastic setback to the tourism industry, with tremendous consequences in terms of job opportunities for dancers. Furthermore, as highlighted by Delimata (2020: 21), the “dependence on the Western taste and ‘touristic’ audience might be entering into a blind alley”, with the consequence being the loss of artistic independence, originality and of “petrifying forms”.

In her study *From Ritual Form to Tourist Attraction: Negotiating the Transformation of Classical Cambodian Dance in a Changing World*, Celia Tuchman-Rosta (2014: 530) provides a rare and precise “insight into the tensions between sacred move-

²⁹ In particular, looking at the style and content of dances, one of the oldest and most ritualistic court ceremonies is probably the *Buong Suong Tevoda*. See Cravath 2008: 417-418.

ment practices, economic realities, and tourism in Cambodia". In Siem Reap, the country's main tourist hub, the massive pressure has fueled a proliferation of theatrical and dance activities linked to the dozens of hotels and restaurants. These shows rely on a large number of troupes and individuals, often with little experience and certainly not with the training that characterizes the Royal School of Fine Arts, where the traditional genres are taught.

In order to better respond to the tastes of international tourism, the shows mostly display a diversified selection of classical (*boran*), popular (*pracheaprei*) and folk (*prapeini*) dances, once practiced by communities in the countryside or by minority ethnic groups. This formula in Siem Reap often combines the show with a lavish evening buffet. Spectators absentmindedly follow the *folkloric*-flavored performances, alternating between taking photos, eating, and going back and forth to the buffet to fill their plates. As pointed out by Seng Song of Cambodian Living Arts (CLA), an NGO that, since 1998, has been committed to reviving the most endangered performance traditions and in recent years has concentrated on stimulating creativity among a new generation of artists, "Eating and talking are part of dining, thus audiences end up losing interest in watching the performance" (Seng Song, personal communication 2023). This calls into question not only the rather thorny problem of authenticity (see Delimata 2010), a concept that has been deconstructed in cultural and heritage studies (Bendix 1997), but also that of desacralization of classical dances. Mass tourism and the resulting dinner-dance shows raise the question posed by the great master and iconic dancer, Princess Norodom Buppha Devi (1943-2019), in the heartfelt preface to Loviny's book: "In our society, art is threatened by materialism and cultural globalization. When priority is given to the tourist appreciation of Angkor temples, can sacred dances avoid becoming an exotic spectacle, overblown to be just a caricature of itself?" (Loviny 2002, my translation).

UNESCO is aware of the potential risk of diminishing or threatening the "social functions and cultural meaning" of the ICH and encourages the State Parties to "guide the interventions of those involved in the tourism industry and the behaviour of those who participate in it as tourists" (UNESCO 2003a: 187.b.III). However, in this regard, no real action has been undertaken so far by the Ministry of Culture and Fine Arts.

Conclusion

In the era of Intangible Cultural Heritage, UNESCO's policy begins with the indisputable assumption of the need for a global framework for culture. This approach of a total "open access" (Kirshenblatt-Gimblett 2006: 185), as an integrated expression of the neoliberal attitude to the free circulation of any commodity, including culture, represents the main force of globalization. At the same time, UNESCO tries to give space to ICH by considering it a "cultural capital", "a powerful driver for development", and "vital for maintaining cultural diversity in the face of globalization" (UNESCO 2003b: 11), which is an ambiguous perspective on promoting and revitalizing non-Western-centric cultures.

UNESCO'S Representative List of ICH has proven to be effective in bringing "visibility" to the Cambodian Royal Ballet and the Khmer shadow theatre (*Sbek Thom*), respectively registered in 2003 and 2006, now perceived as symbols of a national identity. Though, considering tourism's impact, that comes at the cost of "folklorization" (Hafstein 2004), and the intermediation of governments with which the list interacts, UNESCO ends up, perhaps unintentionally, accelerating and supporting transformations already underway and typical of the globalization landscape. Namely, the passage from a local to a global stage, and from a ritual-religious to a more entertainment-style performance³⁰.

Such transformation of ICH steers meaning and contexts in the direction of cultural consumption and UNESCO seems to be aware of it: "it is important to prioritize the safeguarding of their social functions and cultural meanings and to clearly distinguish these from the branding or labelling of a product, and welcomes safeguarding measures that address the risk of the potential decontextualization and jeopardization of an element as a result of over-commercialization" (UNESCO 2019: 14.COM 10.13).

"Safeguarding" remains as the only strong and potential argument that can justify UNESCO's role in the global cultural sphere. In fact, as shown previously in this paper, the List of ICH in Need of Urgent Safeguarding has resulted in being decisive and particularly "urgent" in terms of transmission and revitalization of forms like *Lkhon Khol* in Wat Svay Andet, which was close to disappearing altoget-

³⁰ On this topic, see Giuriati 2021.

ther. However, once safeguarding becomes non-urgent or unnecessary, as is now probably the case of *Chapei Dang Veng*, the meaning of the listing appears unclear.

UNESCO's recent reflection on the listing mechanism introduces the possibility of transferring an element from the Urgent Safeguarding List to the Representative List (and vice versa), following the request of the State Parties or communities involved (UNESCO 2003a: artt. 38-39). Nevertheless, if UNESCO truly wishes to address and avoid the "branding" consequences of listing, perhaps it would be beneficial to systematically propose a temporary placement on the List of the ICH in Need of Urgent Safeguarding, which would be removed when, upon assessment, the transmission and thus the viability of the tradition seems assured. This would provide a better contribution to the future of the ICH itself.

References

- ARANTES, ANTONIO A., 2007, *Diversity, Heritage and Cultural Politics*, in «Theory, Culture & Society», n. 24, vol. 7-8, pp. 290-296.
- ARANTES, ANTONIO A., 2014, *The Celebration of Cultural Diversity and the Politics of Difference in Safeguarding Cultural Heritage*, in «Ethnologies», n. 36, vol. 1-2, pp. 279-296.
- BENDIX, REGINA, 1997, *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*, University of Wisconsin Press, Madison.
- BENDIX, REGINA, 2008, *Heritage between Economy and Politics: An Assessment from the Perspective of Cultural Anthropology*, in SMITH, L., AKAGAWA, N., eds, *Intangible Heritage*, Routledge, London, pp. 253-269.
- BILLERI, FRANCESCA, 2017, *Le processus de reconstruction et le revival du patrimoine musical dans le Cambodge contemporain*, in «Moussons», n. 30, pp. 91-109.
- BILLERI, FRANCESCA, 2019, *Interrelations of Genres in Khmer Traditional Music and Theatre: Phleng Kar, Phleng Arak, Lkhaon Yikee and Lkhaon Bassac*, PhD dissertation, SOAS University of London.
- BILLERI, FRANCESCA, 2021, *Amusing the Spirits through the Music: Coul Ruup Rituals in Cambodia*, in «Sound Ethnographies», n. 2, vol. IV, pp. 13-43.
- BROWN, MICHAEL F., 2005, *Heritage Trouble: Recent Work on the Protection of Intangible Cultural Property*, in «International Journal of Cultural Property», n. 12, pp. 40-61.
- BURRIDGE, S., FRUMBERG, F., 2016, *Beyond the Apsara: Celebrating Dance in Cambodia*, Routledge, New Delhi/London/New York.
- CHOULEÁN, ANG, 1986, *Les êtres surnaturels dans la religion populaire khmère*, Cedoreck, Paris.

- CHRISTODOULIDIS, EMILIOS A., 2013, *The European Court of Justice and "Total Market" Thinking*, in «German Law Journal», n. 14, vol. 10, pp. 2005-2020.
- CÆDÉS, GEORGE, 1963, *Origine et évolution des diverses formes du théâtre traditionnel en Thaïlande*, in «Bulletin de la Société des études indochinoises» (BSEI, vol. XXXIII), n. 3-4, Imprimerie nouvelle d'Extrême-Orient, Saïgon, pp. 491-506.
- CRAVATH, PAUL, 2008, *Earth in Flower: The Divine Mystery of the Cambodian Dance Drama*, Da-tASIA, Holmes Beach (FL).
- DEACON H., DONDOLO, L., MRUBATA, M. *et al.*, 2004, *The Subtle Power of Intangible Heritage*, HSRC Press, South Africa.
- DELIMATA, MARIA, 2020, *Authenticity and commercialization. Cambodian theatre in a postcolonial perspective*, in «Journal of Education Culture and Society», n. 1, vol. 2, pp. 15-26.
- DE NIKE, H. J., QUIGLEY, J., ROBINSON, K. J. *et al.*, 2000, *Genocide in Cambodia: Documents from the Trial of Pol Pot and Ieng Sary*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania.
- DIAMONG, CATHERINE, 2003, *Emptying the Sea by the Bucketful: The Dilemma in Cambodian Theatre*, in «Asian Theatre Journal», n. 20, vol. 2, pp. 147-178.
- EGGERT, ADITYA, 2011, *A Cambodian "Leitkultur"? Cambodian Concepts of Art and Culture*, in HAUSER-SCHÄUBLIN, BRIGITTA, *World Heritage Angkor and Beyond: Circumstances and Implications of UNESCO Listings in Cambodia*, Göttingen University Press, Göttingen, pp. 69-93.
- FALSER, MICHAEL, 2014, *From a colonial reinvention to postcolonial heritage and a global commodity: performing and re-enacting Angkor Wat and the Royal Khmer Ballet*, in «International Journal of Heritage Studies», n. 20, vol. 7-8, pp. 702-723.
- FOLEY, KATHY, 2001, *Burmese Marionettes: Yokthe Thay in Transition*, in «Asian Theatre Journal», n. 18, vol. 1, pp. 69-80.
- FOREST, ALAIN, 1992, *Le culte des génies protecteurs au Cambodge : analyse et traduction d'un corpus de textes sur les neak ta*, Editions L'Harmattan, Paris.
- GEISLER, PHILIP, 2020, *Cambodian Court Dance After Genocide: Embodied Heritage and the Limits of Critique*, in «TRAFO - Blog for Transregional Research», <https://trafo.hypotheses.org/24932> (23 October 23).
- GIURIATI, GIOVANNI, 2003, *Musiche e danze della Cambogia*, Ricordi, Milano.
- GIURIATI, GIOVANNI, eds, 2022, *Patterns of change in the traditional music of Southeast Asia*, Nota, Udine.
- GRANT, CATHERINE, 2014a, *Endangered musical heritage as a wicked problem*, in «International Journal of Heritage Studies», n. 21, vol. 7, pp. 629-641.
- GRANT, CATHERINE, 2014b, *Perspectives of Culture-Bearers on the Vitality, Viability and Value of Traditional Khmer Music Genres in Contemporary Cambodia*, in «Asia Pacific Journal of Anthropology», n. 15, vol. 1, 26-46.

- GRANT, CATHERINE, 2017, *Finding new ground: Maintaining and transforming traditional music*, in BRICKELL, K., SPRINGER, S., *The Handbook of Contemporary Cambodia*, Routledge, London, pp. 432-441.
- GRANT, C., SARIN, C., 2016, *Gauging Music Vitality and Viability: Three Cases from Cambodia*, in «Yearbook for Traditional Music», n. 48, pp. 25-47.
- GROSLIER, GEORGE, 2010, *Cambodian Dancers: Ancient & Modern*, DatASIA, Florida.
- HAFSTEIN, VLADIMAR T., 2004, *The making of intangible cultural heritage: tradition and authenticity, community and humanity*, unpublished PhD Thesis, University of California, Berkeley.
- HAFSTEIN, VLADIMAR T., 2008, *Intangible heritage as a list: From masterpieces to representation*, in SMITH, L., AKAGAWA, N., eds, *Intangible Heritage*, Routledge, London, pp. 92-150.
- HARRISON, RODNEY, 2012, *Heritage: Critical Approaches*, Routledge, London.
- HASSARD, FRANK, 2008, *Intangible heritage in the United Kingdom: The dark side of enlightenment?*, in SMITH, L., AKAGAWA, N., eds, *Intangible Heritage*, Routledge, London, pp. 270-288.
- HOBBSAWM, E., RANGER, T., 1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HOWARD, KEITH, 2012, *Music as Intangible Cultural Heritage: Policy, Ideology, and Practice in the Preservation of East Asian Traditions*, Routledge, London.
- KEARNEY, AMANDA, 2008, *Intangible cultural heritage: Global awareness and local interest*, in SMITH, L., AKAGAWA, N., eds, *Intangible Heritage*, Routledge, London, pp. 209-226.
- KHOURY, STÉPHANIE, 2012, *Ramayana et cultes populaires au Cambodge l'exemple du Lkhon Khol*, in TOFFIN, G., BOUVIER, H., eds, *Théâtres d'Asie à l'œuvre: circulation, expression, politique*, EFEO, Paris, pp. 107-124.
- KHOURY, STÉPHANIE, 2014, *Quand Kumbhakār libère les eaux : théâtre, musique de biñ bādy et expression rituelle dans le lkhon khol au Cambodge*, published PhD Thesis, Paris Ouest Nanterre La Défense, <http://www.theses.fr/2014PA100004> (12th March 2023).
- KHOURY, STÉPHANIE, 2017, *De rituel local à patrimoine national, réflexions sur l'expression rurale d'un théâtre au Cambodge*, in «Moussons», n. 30, pp. 111-129.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA, 1995, *Theorizing heritage*, in «Ethno-musicology», n. 39, vol. 3, pp. 367-380.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA, 2006, *World Heritage and Cultural Economics*, in KARP, I., KRAIZ, C., SZWAJA, L. et al., *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Duke University Press, New York, pp. 161-202.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA, 2014, *Intangible Heritage as Metacultural Production*, in «Museum International», n. 66, vol. 1-4, pp. 163-174.
- KREPS, CHRISTINA, 2008, *Indigenous curation, museums, and intangible cultural heritage*, in SMITH, L., AKAGAWA, N., eds, *Intangible Heritage*, Routledge, London, pp. 193-208.

- LENZERINI, FEDERICO, 2011, *Intangible Cultural Heritage: The Living Culture of Peoples*, in «European Journal of International Law», n. 22, vol. 1, pp. 101-120.
- LOVINY, CRISTOPHE, 2002, *Les danseuses sacrées d'Angkor*, Seuil/jazz éditions, Paris.
- LOWENTHAL, DAVID, 1998, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LOWTHORP, LEAH, 2015, *Voices on the Ground: Kutiyattam, UNESCO, and the Heritage of Humanity*, in «Journal of Folklore Research», n. 52, vol. 2-3, pp. 157-180.
- MAR, TARA, 2001, *Tourism in Cambodia - The Reconstruction of Khmer Culture for Tourism: Local Implications*, unpublished PhD Thesis, University of Amsterdam, Amsterdam.
- MINISTRY OF CULTURE AND FINE ARTS, 2008, *Royal Ballet*, UNESCO/Japanese Funds and Trust, Phnom Penh.
- MINISTRY OF CULTURE AND FINE ARTS OF CAMBODIA - UNESCO, 2004, *Inventory of intangible cultural heritage of Cambodia*, Phnom Penh, <https://ich.unesco.org/doc/src/37696.pdf> (25 october 2023).
- MINISTRY OF TOURISM, 2022, *Tourism Statistics Annual Report: Cambodia 2022*, National Institute of Tourism Statistics Department, Phnom Penh, https://www.tourismcambodia.com/img/resources/cambodia_tourism_statistics_2022.pdf (10 May 2023).
- MOROTTI, FABIO, 2010, *Teatro e Danza in Cambogia*, Editoria & Spettacolo, Riano.
- NESS, SALLY ANN, 2005, *Tourism-terrorism: The landscaping of consumption and the darker side of place*, in «American Ethnologist», n. 32, vol. 1, pp. 118-140.
- NUT, SUPPYA H., 2019, *Traditional performing arts under the influence of NGOs*, in LABADI, S., ed., *The Cultural Turn in International Aid: Impacts and Challenges for Heritage and the Creative Industries*, Routledge, London, pp. 139-151.
- OJEADA, A., KIEFFER, M., 2020, *Touristification. Empty concept or element of analysis in tourism geography?*, in «Geoforum», n. 115, pp. 143-145.
- PELEGGI, MAURIZIO, 1996, *National heritage and global tourism in Thailand*, in «Annals of Tourism Research», n. 23, vol. 2, pp. 432-448.
- PORTER, B. W., SALAZAR, N. B., 2005, *Heritage Tourism, Conflict, and the Public Interest: An Introduction*, in «International Journal of Heritage Studies», n. 11, vol. 5, pp. 361-370.
- RYAN, JASON, 2015, *Intangible Cultural Heritage: The New Frontier of Destination Branding*, in KUBACKI, K., ed., *Ideas in Marketing: Finding the New and Polishing the Old. Developments in Marketing Science: Proceedings of the Academy of Marketing Science*, Springer, Cham.
- SALAZAR, NOEL B., 2007, *Towards a Global Culture of Heritage Interpretation? Evidence from Indonesia and Tanzania*, in «Tourism Recreation Research», n. 32, pp. 23-30.
- SALAZAR, NOEL B., 2010, *The glocalisation of heritage through tourism: Balancing standardisation and differentiation*, in LABADI, S., LONG, C., eds, *Heritage and globalisation*, Routledge, London.

- SALAZAR, NOEL B., 2012, *Shifting values and meanings of heritage: From cultural appropriation to tourism interpretation and back*, in LYON, S. M., WELLS, E. C., *Global tourism: Cultural heritage and economic encounters*, Altamira press, Lanham.
- SALAZAR, N. B., ZHU, Y., 2015, *Heritage and tourism*, in MESKELL, L., ed., *Global heritage: A reader*, Wiley Blackwell, New York.
- SASAGAWA, HIDEO, 2005, *Post/colonial Discourses on the Cambodian Court Dance*, in «Southeast Asian Studies», n. 4, vol. 42, pp. 418-441.
- SAM, SAM-ANG, 1988, *The pin piät ensemble: its history, music, and context*, unpublished PhD Dissertation, Wesleyan University, Middletown.
- SAM, SAM-ANG, 2002, *Musical Instruments of Cambodia*, National Museum of Ethnology, Osaka.
- SEM, SARA, 1967, *Lokhon khôl au village de Vat-Svay-Andet, son rôle dans les rites agraires*, in «Annales de l'Université Royale des Beaux Arts», Université Royale des Beaux Arts, Phnom Penh, n. 1, pp. 157-188.
- SKOUNTI, AHMED, 2008, *The Authentic Illusion. Humanity's Intangible Cultural Heritage, the Moroccan Experience*, in SMITH, L., AKAGAWA, N., eds, *Intangible Heritage*, Routledge, London, pp. 74-92.
- SIRIVADH, HUN, 2022, *The Government is Studying the Establishment of Lvea Em City in Kandal Province*, EAC News, <https://eacnews.asia/home/details/14964> (12 May 2023).
- SMITH, LAURAJANE, 2004, *Archeological Theory and the Politics of Cultural Heritage*, Routledge, London and New York.
- SMITH, LAURAJANE, 2006, *Uses of Heritage*, Routledge, London and New York.
- SOTHEA, ROS, 2008, *Kong Nai, the Ray Charles of Cambodia*, ThingsAsian, <http://thingsasian.com/story/kong-nai-ray-charles-cambodia> (12 May 2022).
- TAUCH, CHHUONG, 1994, *Battambang During the Time of the Lord Governor*, Cedoreck, Phnom Penh.
- THIERRY, SOLANGE, 1963, *Les danses sacrées au Cambodge*, Éditions du Seuil, Paris.
- THOMPSON, A., SHAPIRO-PHIM, T., 1999, *Dance in Cambodia*, Oxford University Press, Kuala Lumpur.
- TUCHMAN-ROSTA, CELIA, 2014, *From Ritual Form to Tourist Attraction: Negotiating the Transformation of Classical Cambodian Dance in a Changing World*, in «Asian Theatre Journal», n. 31, vol. 2, pp. 524-544.
- TURNBULL, ROBERT, 2006, *A Burned-Out Theater: The State of Cambodia's Performing Arts*, in OLLIER, L. C., WINTER, T., eds, *Expressions of Cambodia: The Politics of Tradition, Identity and Change*, Routledge, New York, pp. 133-149.
- UNESCO, 2000, *Report of The Bureau of the World Heritage Committee 24th session 26 June - 1 July: Paris*, <https://whc.unesco.org/en/sessions/24COM> (23 March 2023).

- UNESCO, 2001, *Proclamation of masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity: guide for the presentation of candidature files*, <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001246/124628eo.pdf> (6 May 2023).
- UNESCO, 2003a, *Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (2022 Edition), <https://ich.unesco.org/en/basic-texts-00503> (29 April 2023).
- UNESCO, 2003b, *2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage - Media Kit*, <https://ich.unesco.org/doc/src/32697-EN.pdf> (29 March 2023).
- UNESCO, 2009, *The Establishment of Living Human Treasures System in the Kingdom of Cambodia: final narrative project report*, Unesco Office, Phnom Penh.
- UNESCO, 2016a, *Convention For The Safeguarding Intangible Cultural Heritage - Intergovernmental Committee For The Safeguarding Of The Intangible Cultural Heritage: 11.COM*, <https://ich.unesco.org/en/11com> (29 January 2023).
- UNESCO, 2016b, *Chapei Dang Veng*, <https://ich.unesco.org/en/USL/chapei-dang-veng-01165> (18th April 2023).
- UNESCO, 2018a, *Decision of the Intergovernmental Committee: 13.COM 10*, <https://ich.unesco.org/en/decisions/13.COM/10> (10 March 2023).
- UNESCO, 2018b, *Lkhon Khol Wat Svay Andet*, <https://ich.unesco.org/en/USL/lkhon-khol-wat-svay-andet-01374> (19 March 2023).
- UNESCO, 2019, *Decision of the Intergovernmental Committee: 14.COM 10*, <https://ich.unesco.org/en/decisions/14.COM/10> (10 March 2023).
- URRY, JOHN, 1990, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Sage Publications, London.
- VANNDa FT. MASTER KONG NAY, 2021, *Time to Rise*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=rvje5oblLw>. Lyrics translation by Genius, <https://genius.com/Genius-english-translations-vannda-time-to-rise-ft-master-kong-nay-english-translation-lyrics> (25 October 2023).
- THE WORLD BANK, *World Development Indicators, 1995-2020, International tourism, number of arrivals - Cambodia*, <https://data.worldbank.org/indicator/st.int.arvl?locations=KH> (25 October 2023).

Other sources

- EIM SAROUN, 2005, Interviewed by the author, 12 March 2005.
- MOU, TOI, 2023, Interviewed by the author, 18 April 2023.
- SONG, SENG, 2023, Interviewed by the author, 26 April 2023.
- YITH, SARIN, 2005, Interviewed by the author, 02 April 2005.

La tutela del patrimonio immateriale in Giappone

ALICE PALAZZO

Il Giappone è stato il primo paese ad aver introdotto all'interno della sua legislazione la tutela del patrimonio culturale, ha inoltre giocato un ruolo fondamentale nel promuovere la convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale del 2003 (Alivizatou 2008: 45). La legge per la tutela del patrimonio culturale giapponese *Bunkazai hogohō*, tuttora in vigore dal 1950, nasce dalla necessità di salvaguardare beni fondamentali per la cultura e l'identità giapponese. Un'analisi del contesto storico e sociale è fondamentale per comprendere le motivazioni che hanno portato all'elaborazione della *Bunkazai hogohō*, frutto di un processo avviato nel 1871 con la prima misura a tutela del patrimonio nazionale.

Nel 1868 con la fine del periodo Edo (1603-1867) e dell'isolamento generato dal *sakoku* (chiusura del paese, 1639-1865) lo stato e il popolo giapponese affrontano una fase di importanti cambiamenti. Il Giappone, dopo più di duecento anni nei quali è rimasto isolato dal mondo esterno, si apre e avvia una politica di modernizzazione volta ad acquisire usi e costumi occidentali sia nella vita pubblica che in quella privata. L'innovazione in stile occidentale è sinonimo di civilizzazione ed è accompagnata dal rifiuto e dall'abbandono di tutti gli usi e i costumi tipici giapponesi (Takeshita 2012: 326). Si sviluppa nella popolazione un totale disinteresse per i valori precedenti al periodo Meiji (1868-1912) (Kakiuchi 2014: 2) e spesso la tradizione viene vista come un impedimento per l'occidentalizzazione (Aikawa-Faure 2014: 39). Inoltre, sempre dal 1868, lo *shintō* fu riconosciuto come religione di stato e venne sancita la separazione di questo dal buddhismo dopo mille anni

di sincretismo. Il grande cambiamento che veniva richiesto al popolo giapponese causò ingenti danni al patrimonio storico, artistico e religioso, vittima di abbandono e in alcuni casi anche di distruzione intenzionale (Takeshita 2012: 327).

Per far fronte a questa emergenza, nel 1871 il Gran consiglio di stato emana il *Kokikyūbutsu hozonhō* (Piano per la conservazione di beni e oggetti antichi)¹ di fatto la prima misura a tutela del patrimonio nazionale giapponese. Con il *Kokikyūbutsu hozonhō* vennero avviate indagini che portarono alla registrazione di duecentomila beni antichi, ritenuti importanti in quanto rappresentativi della storia e della tradizione giapponese, non solo di valore estetico ma anche elementi legati al folklore². La registrazione e la classificazione degli oggetti in trentuno categorie, simili alle attuali previste dalla legge del 1950, erano volte a stimolare, nei proprietari dei manufatti, il riconoscimento del loro valore così da impedirne la vendita, il danneggiamento o lo smarrimento (Scott 2003: 346). A livello pratico il piano del 1871 non portò a grandi risultati se non quello di mettere in luce le gravi condizioni dei beni di proprietà dei templi in particolar modo nelle città di Nara e Kyoto, antiche capitali del Giappone (Kakiuchi 2014: 2).

Per quindici anni, dal 1880 al 1895, il Ministero degli affari interni stanziò fondi per la preservazione di santuari shintoisti, templi buddhisti e per i beni di loro proprietà. Nel 1895, a seguito della vittoria della guerra con la Cina, un rinnovato nazionalismo favorì una maggior consapevolezza dell'importanza del patrimonio culturale e dell'inadeguatezza della tutela prevista per la sua salvaguardia (Kakiuchi 2014: 2). Nel 1897 si giunge alla proclamazione della *Koshaji hozonhō* (legge per la preservazione di santuari e templi antichi)³ che introduce sostegni economici per gli edifici e oggetti designati come *tokubetsuhogo kenzōbutsu* (edifici a tutela speciale) e *kokuho* (tesoro nazionale) (Asano 1998: 30). La *Koshaji hozonhō* prevedeva misure di restrizione e controllo oltre al sostegno finanziario per la manutenzione ordinaria e straordinaria dei beni che registrava e designava come patrimonio di particolare interesse per il popolo giapponese, sistema che vediamo applicato ancora oggi con la legge *Bunkazai hogohō*.

¹ Testo consultabile in lingua giapponese alla seguente pagina: <https://dl.ndl.go.jp/info:ndl:ljp/pid/787951/145> (20 marzo 2023).

² https://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1317734.htm (17 aprile 2023).

³ Testo originale consultabile dalla pagina del MEXT https://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1318164.htm (22 aprile 2023).

A seguito dell'incremento dell'interesse nei confronti del patrimonio culturale e delle preoccupazioni relative all'arrivo della modernità, nel 1919 entrò in vigore la *Shiseki meisshō tennen kinenbutsu hozonhō* (legge per la tutela dei siti storici, bellezze paesaggistiche e monumenti naturali)⁴ che cerca di colmare le lacune lasciate dalla legge del 1897 mirando a proteggere i siti storici, paesaggistici e i monumenti naturali (Kakiuchi 2014: 3). La legge messa in atto, alla stregua della *Koshaji hozonhō*, prevedeva la designazione da parte del Ministero degli affari interni di *shiseki* (siti storici), *meisshō* (bellezze paesaggistiche) e *tennen kinenbutsu* (monumenti naturali) di particolare interesse storico culturale e la loro tutela tramite restrizioni, indagini sulla condizione di conservazione dei siti e la nomina di organizzazioni locali che avevano il compito di occuparsi della conservazione dei siti e che avrebbero potuto ricevere sovvenzioni per le spese sostenute.

A partire dal 1928 è il Ministero dell'istruzione⁵ che si occupa delle questioni relative alla tutela del patrimonio culturale fino ad allora di pertinenza del Ministero degli affari interni (Scott 2003: 348) e nel 1929 la *Koshaji hozonhō* viene sostituita dalla *Kokuhō hozonhō* (legge per la protezione del patrimonio nazionale)⁶ che, a differenza della precedente, volta a tutelare esclusivamente santuari e templi, mira alla salvaguardia di qualsiasi struttura o oggetto di interesse storico, artistico di proprietà pubblica o privata. Le designazioni effettuate con la precedente legge non perdono validità, ma automaticamente sia gli edifici che gli oggetti vengono designati come *kokuhō* (tesori nazionali) e continuano a essere tutelati secondo la nuova legge (Scott 2003: 348).

Purtroppo, nonostante le pene pecuniarie previste dalla *Koshaji hozonhō*, a seguito della crisi economica del '29 e della successiva svalutazione dello yen, numerosi oggetti d'arte di valore culturale e storico vennero ceduti ed esportati causando una grave perdita per il patrimonio culturale giapponese. Nel 1933 per fronteggiare il problema venne varata la legge *Jūyō bijutsu hintō no hozon ni kansuru hōritsu* (pre-

⁴ Testo originale consultabile dalla pagina del MEXT https://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1318165.htm (22 aprile 2023).

⁵ Ministero fondato nel 1871, che dal 2001 prende il nome di MEXT Ministero dell'educazione, cultura, sport, scienza e tecnologia, nato dalla fusione dei diversi ministeri (Scott 2003: 348).

⁶ Testo ufficiale della legge disponibile sul sito internet <https://elaws.e-gov.go.jp/document?lawid=325ACo100000214> (13 maggio 2023) mentre la traduzione ufficiale è disponibile tramite il portale UNESCO https://en.unesco.org/sites/default/files/japan_law_protectionproperty_entno.pdf (13 maggio 2023).

servazione di importanti opere d'arte e altri oggetti) pensata per essere una misura temporanea ritenuta di gran successo (Scott 2003: 351). Per impedire ulteriori perdite al patrimonio nazionale, la misura obbligava i proprietari di oggetti d'arte o di interesse storico intenzionati a cedere o a portare tali beni fuori dal paese a richiedere l'autorizzazione al Ministero dell'istruzione, il quale aveva un anno di tempo per decidere se designarli come tesori nazionali o permetterne l'esportazione.

Nel periodo della Seconda guerra mondiale le misure per la protezione del patrimonio nazionale vengono quasi del tutto abbandonate e le operazioni di catalogazione e designazione vennero sospese così da concentrare gli sforzi del ministero sulla protezione del patrimonio culturale dalla devastazione della guerra (Scott 2003: 351). Nonostante le misure previste dal governo, svariati oggetti designati come *kokuhō* vennero ceduti o esportati dal Giappone e in aggiunta ulteriori perdite al patrimonio nazionale furono causate da scavi illegali e saccheggi dei siti archeologici (Aikawa-Faure 2014: 40).

Con la fine del conflitto mondiale la situazione non andò a migliorare, la perdita della guerra e l'uso che lo stato giapponese aveva fatto dello *shintō* causarono un nuovo allontanamento del popolo dalla tradizione e gli sforzi del governo, incentrati sulla ricostruzione del paese e sui processi socioeconomici, misero in secondo piano, in molti casi, la protezione del patrimonio culturale. Nonostante ciò, dal 1945 riprendono le designazioni da parte del Ministero dell'istruzione, ferme dal 1943 (Scott 2003: 351).

A riportare in primo piano il tema della protezione del patrimonio nazionale, nel 1949, è l'incendio di una tra le principali strutture del complesso dello Hōryūji⁷, tempio buddhista situato nella prefettura di Nara. Nel 1950, la *Bunkazai hogohō*⁸ va ad abrogare le tre leggi precedenti, *Shiseki meishō tennen kinenbutsu hozonhō* del 1919, *Kokuhō hozonhō* del 1929 e *Jūyō bijutsu hintō no hozon ni kansuru hōritsu* del 1933 (Asano 1998: 31), facendo confluire in un solo provvedimento le leggi per la salva-

⁷ Individuare l'incendio del 1949 come unico fattore di svolta per la proclamazione della legge del 1950 può essere considerata un'analisi semplicistica degli eventi e per questo Scott (2003: 364) identifica altri otto elementi, tra cui le pressioni del regime fiscale, la vendita dei beni di valore in risposta a bisogni primari, furti, vandalismo, uso degli edifici da parte delle forze alleate.

⁸ La legge negli anni è stata oggetto di revisioni che hanno visto l'aggiunta di ulteriori categorie come il patrimonio culturale popolare materiale e immateriale nel 1975.

guardia del patrimonio culturale. È degno di nota che, per la prima volta, con più di cinquant'anni di anticipo rispetto alla Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale del 2003, venga inserito il patrimonio culturale immateriale come parte del patrimonio culturale nazionale prevedendone la preservazione. Fanno parte del patrimonio immateriale tutte quelle arti e saperi tradizionali come la lavorazione della ceramica, della carta ma anche le diverse tradizioni teatrali e musicali. La necessità di introdurre il patrimonio culturale immateriale nasce dalla preoccupazione che il processo di occidentalizzazione e di modernizzazione, avviato nel periodo Meiji, unito all'allontanamento del popolo giapponese dalla tradizione, a causa dei suoi legami con il regime dittatoriale, rappresentassero una minaccia alla sopravvivenza di arti e saperi tradizionali (Bunkachō 2007: 7). Rispetto alle precedenti leggi la *Bunkazai hogohō* prevede una democratizzazione del processo di designazione dando più spazio ai governi locali, ai proprietari e agli amministratori dei beni, ma anche la popolazione stessa è invitata a cooperare con il governo per la preservazione del patrimonio nazionale. Il popolo giapponese non è percepito unicamente come fruitore del patrimonio artistico culturale ma gli viene affidato un ruolo attivo nella sua tutela e preservazione (Kakiuchi 2014: 3). A gruppi di artisti e anche ai singoli individui è affidato in aggiunta l'importante compito di trasmettere il patrimonio immateriale, infatti, vengono riconosciuti quali detentori di importanti tecniche e saperi tradizionali i *jūyō mukei bunkazai no hojisha* (titolare del patrimonio culturale immateriale importante) chiamati anche *ningen kokuhō* (tesoro nazionale vivente) (Aikawa-Faure 2014: 40).

Attualmente la legge *Bunkazai hogohō* è composta da 203 articoli e divide il patrimonio culturale in sei categorie: Patrimonio culturale materiale; Patrimonio culturale immateriale; Patrimonio culturale popolare, sia materiale che immateriale; Monumenti; Paesaggio culturale; Gruppi di edifici tradizionali. Oltre alle categorie sopra menzionate la legge prevede misure di tutela anche per il patrimonio culturale sepolto e le tecniche di conservazione del patrimonio culturale.

I governi locali e il governo nazionale hanno la possibilità di designare quegli elementi di particolare interesse artistico, culturale, storico e scientifico come parte del patrimonio culturale nazionale; inoltre, per alcune categorie, i governi hanno la possibilità di selezionare o registrare elementi che non sono stati designati come parte del patrimonio culturale importante, ma che necessitano di speciali misure per il loro utilizzo o la loro conservazione.

La legge prevede restrizioni e sanzioni oltre a un supporto finanziario per la gestione, il restauro, la documentazione o la formazione di successori per tramandare saperi e usanze. La designazione, la selezione e la registrazione possono di per

sé rappresentare un elemento di tutela in quanto riconoscendone il valore lo stato favorisce e cerca di stimolare nella popolazione e in eventuali proprietari o titolari il riconoscimento dell'importanza di questi beni materiali e immateriali.

Il *Bunkachō*, *Agency for cultural affairs*, è l'ente di fatto parte del MEXT (Ministero dell'educazione, cultura, sport, scienza e tecnologia nato dalla fusione dei diversi ministeri), con lo scopo di promuovere la cultura, le arti e gli scambi culturali internazionali. L'agenzia gestisce la maggior parte delle politiche culturali e favorisce la collaborazione tra istituzioni amministrative, organizzazioni culturali e artistiche, imprese private, scuole e la comunità (Bunkachō 2018: 4). Dal 2001 il *Bunka geijutsu shinkō kihonhō* (Basic act on culture and art)⁹ detta le linee guida per la gestione delle attuali misure di promozione della cultura e delle arti in Giappone. L'arte e la cultura sono riconosciute dal Bunkachō, e quindi anche dal governo giapponese, come una risorsa fondamentale non solo a livello artistico culturale ma anche sul piano sociale ed economico ed è quindi fondamentale la tutela e la trasmissione della cultura attraverso, ad esempio, la salvaguardia delle risorse culturali e artistiche e la promozione di attività culturali.

Entrando più nello specifico, il *mukei bunkazai* (patrimonio culturale immateriale) è costituito dalle abilità tecnico-artistiche proprie del teatro, della musica, delle tecniche artigianali e da altre attività culturali di alto valore storico e/o artistico per il paese.

La *Bunkazai hogohō* prevede, per la tutela delle arti performative e delle tecniche artigianali, il riconoscimento di quegli individui o gruppi di individui ritenuti espressione massima di queste abilità tecnico-artistiche. Infatti, il MEXT può designare elementi del patrimonio culturale immateriale come *jūyō mukei bunkazai* (patrimonio culturale immateriale importante) riconoscendo un *hojisha* (titolare), o un *hojidantai* (gruppo titolare)¹⁰, del *jūyō mukei bunkazai*. Si possono distinguere tre tipi di riconoscimenti: Il riconoscimento di gruppo, *hojidantai nintei*, è la certificazione conferita a un gruppo composto principalmente da detentori di una tecnica della quale, per sua stessa natura, non è possibile individuare singole abilità eccezionali. Questo tipo di designazione è tipica delle tecniche artigianali nelle

⁹ Rinominato nel 2016 *Bunka geijutsu kihonhō* (Basic act on the promotion of culture and the arts), testo disponibile in lingua inglese all'indirizzo internet https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/hoshin/kihon_hoshin_4ji/pdf/sanko_02.pdf (13 maggio 2023).

¹⁰ Gruppo di persone, ente composto da artisti detentori del patrimonio culturale importante fondamentali per la sopravvivenza della tecnica.

quali più persone collaborano allo stesso processo produttivo (*Bunkachō* 2007: 9). Fanno parte delle tecniche artigianali la lavorazione della ceramica, la tessitura e tintura dei tessuti, la laccatura, la lavorazione dei metalli, la lavorazione del legno o del bambù, il *ningyō*¹¹ e la lavorazione della carta.

Il riconoscimento collettivo, *sōgō nintei*, invece è la certificazione riconosciuta a quegli artisti che possiedono un'abilità tecnica di alto valore ma sempre a livello collettivo, non individuale. A differenza del *hojidantai nintei*, il *sōgō nintei* è specifico per le arti performative nelle quali diverse tecniche collaborano nella realizzazione di una stessa esibizione, per esempio, in uno spettacolo di *ningyō jōruri* le abilità dei manipolatori, del narratore e dei musicisti sono tutte egualmente indispensabili e la trasmissione di queste alle future generazioni ne garantisce la salvaguardia. Dall'ultimo elenco delle designazioni pubblicato a dicembre del 2022¹² dal *Bunkachō*, le arti dello spettacolo che attualmente detengono il riconoscimento collettivo sono 14. Tra queste troviamo il *gagaku*, musica e danza di corte, massima espressione del Giappone classico e il teatro dei burattini *ningyō jōruri bunraku*¹³ che detengono il titolo dal 1955. Il *nōgaku*, termine che si riferisce alla combinazione scenica di *nō* e *kyōgen* - genere raffinato e aulico il primo, comico il secondo -, ha ricevuto il riconoscimento *sōgō nintei* nel 1957. Successive sono, invece, le nomine del teatro *kabuki*, del *kumiodori* arte performativa tipica di Okinawa¹⁴ e di altri generi musicali come l'*Itchū bushi*, *Miyazono bushi* e il *Gidayū bushi* e la danza delle *Ryūkyū*, *Ryūkyū buyō*.

Infine, il riconoscimento individuale *kakko nintei* è la certificazione attribuita agli individui ritenuti in grado di *incarnare* e rappresentare la massima espressione di un'abilità tecnica di alto valore designata come patrimonio culturale immateriale importante. Il riconoscimento individuale al momento è assegnato a 53 maestri ritenuti la massima espressione per la tecnica di cui sono detentori¹⁵. Ad

¹¹ Letteralmente bambola o burattino, categoria che si riferisce alla loro produzione.

¹² Da dicembre 2022 non sono state fatte ulteriori nomine, ma il numero di nomine può aver subito modifiche a causa della scomparsa di uno o più titolari.

¹³ Detto anche semplicemente *ningyō jōruri* o *bunraku*, è una forma teatrale in cui la manipolazione di burattini, la musica e la narrazione si incontrano.

¹⁴ Maggiore isola dell'arcipelago Ryūkyū nel sud del Giappone situato a nord di Taiwan.

¹⁵ Le tecniche appartenenti al genere *bunraku* o *ningyō jōruri* con uno o più *hojisha* sono quelle dell'arte declamatoria del narratore, il *tayū*, delle abilità dei marionettisti e dello *shamisen*, strumento a tre corde, con cassa di risonanza ricoperta di pelle di cane o gatto, suonato con

esempio, per il teatro *nō* il riconoscimento individuale è assegnato a uno o più titolari per la tecnica del ruolo principale *shite*, del piccolo tamburo *kotsuzumi*, del grande tamburo *ōtsuzumi*, del timpano *taiko* e della forma teatrale comica *kyōgen*. Oltre a queste tecniche in passato erano stati riconosciuti *ningen kokuhō* per la tecnica del *waki*, aiutante del ruolo principale, e del flauto (*fue*). Tali attività sono, purtroppo, attualmente prive di un titolare capace di rappresentarle.

Anche per le categorie più generali denominate *ongaku* (musica)¹⁶, *buyō* (danza) ed *engai* (spettacolo) sono stati indentificati titolari di *kakko nintei*. Le tecniche di danza per cui è stato riconosciuto un titolare sono quelle del *kabuki*, del *kyōmai* e quella tipica del *Ryūkyū* mentre per la categoria *engei* attualmente vi è un unico *jūyō mukei bunkazai* per l'arte della narrazione *kōdan*.

La designazione come titolare, individuale o collettiva, può essere annullata nell'eventualità in cui il titolare, o il gruppo titolare, non risulti più idoneo, in caso

l'aiuto di un plettro triangolare chiamato *bachi*, simile a un liuto ma con il manico più lungo (Leiter 2006: 349). Per il teatro *kabuki* le tecniche ad avere uno o più *ningen kokuhō* sono quelle dei ruoli femminili *onnagata*, dei ruoli maschili *tachiyaku*, dell'aiutante *wakiyaku*, della musica d'accompagnamento *nagauta* e del narratore, chiamato *takemoto* per questo genere. Sono attualmente prive di titolari, ma hanno fatto parte del patrimonio immateriale in passato, la tecnica della donna anziana *fukeonnagata* e quella dell'orchestra. Il *kumiodori* ha ricevuto il riconoscimento individuale per le tecniche relative al performer *tachikata*, al suonatore del timpano e di *sanshin*, strumento a tre corde utilizzato nelle isole Ryūkyū che differisce dallo *shamisen* per l'utilizzo della pelle di serpente per la cassa di risonanza e originariamente veniva suonato con l'utilizzo di un arco (Leiter 2006: 349).

¹⁶ Ne sono un esempio i generi musicali per il *biwa*, per lo *shakuhachi* e per il *koto* chiamato *Sōkyoku*. Per il genere *nagauta*, letteralmente canzone lunga, utilizzato anche nel *kabuki*, sono stati identificati titolari con il riconoscimento individuale per la tecnica del canto, dello *shamisen* e degli altri strumenti musicali come il flauto e i tamburi collettivamente chiamati *narimono*. Ultimo riconoscimento individuale per quanto riguarda la musica è quello della musica antica delle Ryūkyū, *Ryūkyū koten ongaku*. Il *biwa* è uno strumento a quattro corde appartenente al gruppo dei liuti piriformi, legato alla tradizione dei cantastorie e utilizzato in Giappone già a partire dal periodo Nara (710-784) (Malm 1959: 133). Mentre lo *shakuhachi* è un flauto di bambù con cinque fori che può avere diverse dimensioni sia di spessore che di lunghezza (Malm 1959: 160) e il *koto* è sempre uno strumento a corde ma a differenza del *biwa* ha tredici corde disposte orizzontalmente su una cassa armonica di legno utilizzato inizialmente per la musica di corte.

di morte o al verificarsi dello scioglimento del gruppo di titolari. Le arti performative e le tecniche artigianali presentano, a livello numerico, un'equa distribuzione delle designazioni. Le categorie riconosciute come importanti per le arti performative sono, infatti, 38 a confronto delle 35 designate per le tecniche artigianali, mentre gli attuali titolari di riconoscimento individuale, *ningen kokuhō*, sono 53 individui per le arti performative e 56 per le tecniche artigianali (*Bunkachō* 2022: 6).

Ogni anno i titolari di riconoscimento individuale, *kakko nintei*, ricevono dal governo una somma pari a due milioni di yen, circa quattordicimila euro, finalizzati alla tutela del patrimonio immateriale da questi incarnato e alla sua trasmissione alle future generazioni. Il numero di titolari negli ultimi vent'anni è variato sensibilmente passando da 86 individui nel 1996 a un massimo di 116 nel 2008¹⁷, mentre le persone che negli anni hanno detenuto il titolo sono un totale di 383, 380 se escludiamo le persone nominate per più di una tecnica (*Bunkachō* 2022: 6).

I *ningen kokuhō* sono quindi quei maestri, artigiani, artisti ritenuti detentori della tecnica riconosciuta come importante elemento del patrimonio culturale immateriale giapponese, capaci di *incarnare* e padroneggiare al meglio la tecnica, detta *waza* (*Bunkachō* 2022: 2) e come rappresentanti di questa arte, oltre a mostrare capacità eccezionali, si impegnano nell'istruire le future generazioni.

Il finanziamento economico annuale ricevuto da ogni *ningen kokuhō* non prevede alcun obbligo, è a tutti gli effetti un incentivo per portare avanti il lavoro artistico e l'impegno nella formazione di giovani artisti (Adachi 1978: 44). Tra i doveri non scritti di un tesoro nazionale vivente è inclusa la trasmissione delle tecniche e delle conoscenze artistiche alle future generazioni, l'avanzamento delle capacità artistiche, delle conoscenze o delle competenze, la divulgazione dell'arte tramite esibizioni pubbliche e stesura di documenti o realizzazione di registrazioni audiovisive (Aikawa-Faure 2014: 44).

Il Giappone è stato il primo paese al mondo, e tutt'oggi uno dei pochi, a prevedere la nomina di singoli individui come portatori di un'abilità ritenuta patrimonio immateriale nazionale (UNESCO 2002: 13). Questo sistema di protezione può essere considerato frutto di esigenze politiche particolari scaturite con la fine della Seconda guerra mondiale. Il popolo giapponese, che sino a quel momento si era riconosciuto parte di una nazione al cui apice era situato l'imperatore, aveva bisogno

¹⁷ <https://web.archive.org/web/19980202223430/http://www.bunka.go.jp:80/4/IV-2-C.html> e https://web.archive.org/web/20101008181254if_/http://www.bunka.go.jp:80/oshirase_oter/2008/pdf/hodo_shiryō_20080718_mukei.pdf (18 maggio 2023).

di nuovi simboli utili alla salvaguardia della tradizione e della cultura. I *nin-gen kokuhō* giocano un ruolo fondamentale nella nuova identità giapponese sia a livello nazionale che internazionale per spogliare il Giappone dalla sua veste di dittatura ultranazionalista, economicamente aggressiva e tecnologicamente avanzata (Sienthaler 1999: 3). Espressione di questa volontà di distanziarsi dall'immagine di un Giappone violento e guerrafondaio può essere considerata anche la scelta di non portare drammi a tema guerresco in scena in Europa, e nel resto del mondo, prima degli anni '60 (Pellecchia 2012: 30).

La Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale prevede l'istituzione di due liste: la Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale e la Lista del patrimonio culturale immateriale che necessita di urgente tutela. Con lo scopo di garantire una maggiore visibilità al patrimonio culturale immateriale vengono individuate alcune misure volte alla salvaguardia, allo sviluppo e alla valorizzazione del patrimonio culturale immateriale (UNESCO 2003: 3) invitando gli stati contraenti a compiere "ogni sforzo per [...] designare o istituire uno o più organismi competenti per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale presenti sul territorio" (UNESCO 2003: 6). La non obbligatorietà della presenza di un rappresentante per la salvaguardia del patrimonio culturale designato è un'importante differenza tra la convenzione del 2003 e la legislazione giapponese. Per la *Bunkazai hogohō*, infatti, è indispensabile la presenza di un titolare o un'organizzazione finalizzata alla salvaguardia delle conoscenze tecnico-artistiche. Un *waza* riconosciuto come patrimonio immateriale importante in caso di scomparsa dell'unico titolare o dello scioglimento del gruppo di preservazione a questa collegata, a prescindere dal suo valore artistico culturale, cessa di essere parte del patrimonio culturale importante (Aikawa-Faure 2014: 47). Attualmente questo è il caso della tecnica del genere *nōgaku* per il ruolo del *waki* privo di un *nin-gen kokuhō* capace di rappresentarlo.

La legislazione giapponese distingue il patrimonio tradizionale da quello popolare, differenziazione non adottata né da altri paesi né dalla convenzione del 2003 e che sembra attuare una divisione tra quelle che sono le arti ritenute classiche, appartenenti a una società elitaria, e le arti popolari appartenenti al folk (Arisawa 2016: 182). Come accade per la convenzione UNESCO non siamo di fronte a una concezione monumentalistica o materialistica del concetto di cultura e di patrimonio culturale, poiché emerge un'attenzione nei confronti dei processi di trasmissione dei saperi e della partecipazione attiva da parte degli artisti, degli artigiani e delle comunità; ma anche il sistema di salvaguardia del patrimonio immateriale giapponese selezionando determinate arti, tecniche o usanze mette in

atto, inevitabilmente, meccanismi di esclusione e, nonostante il coinvolgimento delle comunità e dei *ningen kokuhō*, vi è sempre un rischio di cristallizzazione delle tecniche che può essere dovuto a una richiesta di autenticità creativa e artistica.

Bibliografia

- ADACHI, BARBARA CURTIS, 1978, *Preserving the Intangible: Japan's Living National Treasures*, in «Craft horizons», n. 5, vol. 38, pp. 41-45, <https://digital.craftcouncil.org/digital-collection/p15785coll2/id/11184/rec/198> (5 ottobre 2023).
- AIKAWA-FAURE, NORIKO, 2014, *Excellence and authenticity: "Living National (Human) Treasures" in Japan and Korea*, in «International Journal of Intangible Heritage», vol. 9, pp. 37-51, <https://www.ijih.org/volumes/article/463> (5 ottobre 2023).
- ALIVIZATOU, MARILENA, 2008, *Contextualizing Intangible Cultural Heritage in heritage studies and museology*, in «International Journal of Intangible Heritage», vol. 3, pp.43-54, <https://www.ijih.org/volumes/article/33> (5 ottobre 2023).
- ARISAWA, SHINO, 2016, *Dichotomies between "Classical" and "Folk" in the Intangible Cultural Properties of Japan*, in HOWARD, K., ed., *Music as Intangible Cultural Heritage: Policy, Ideology, and Practice in the Preservation of East Asian Traditions*, Routledge, New York, pp. 181-195.
- ASANO, SATOSHI, 1998, *Transformation of conservation legislation in Japan*, in «Research reports of the Faculty of Engineering, Mie University», n. 23, pp. 29-37.
- BUNKA, AGENCY FOR CULTURAL AFFAIRS, GOVERNMENT OF JAPAN, *Basic Policy on the Promotion of Culture and the Arts*, https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/hoshin/kihon_hoshin_4ji/pdf/sanko_02.pdf (5 ottobre 2023).
- BUNKA, AGENCY FOR CULTURAL AFFAIRS, GOVERNMENT OF JAPAN, *Bunkazai hogo shisaku*, <https://web.archive.org/web/19980202223430/http://www.bunka.go.jp:80/4/2/IV-2-C.html> (5 ottobre 2023).
- BUNKA, AGENCY FOR CULTURAL AFFAIRS, GOVERNMENT OF JAPAN, *E-Gov Bunkazai hogohō*, <https://elaws.e-gov.go.jp/document?lawid=325AC0100000214> (5 ottobre 2023).
- BUNKA, AGENCY FOR CULTURAL AFFAIRS, GOVERNMENT OF JAPAN, *Jūyō mukei bunkazai no shitei nintei ni tsuite*, https://web.archive.org/web/20101008181254if_/http://www.bunka.go.jp:80/oshirase_other/2008/pdf/hodo_shiryō_20080718_mukeyi.pdf (5 ottobre 2023).
- BUNKACHŌ, 2007, *Intangible Cultural Heritage Protection System for Intangible Cultural Heritage in Japan*, Bunkachō, Tōkyō.
- BUNKACHŌ, 2018, *Policy of Cultural Affairs in Japan (2018)*, Bunkachō, Tōkyō.

- BUNKACHŌ, 2022, *Hito ga tsutaeru dentō no “waza” jūyō mukei bunkazai, sono “waza” wo hoji suru hitobito*, Bunkachō, Tōkyō.
- KOKIKYŪBUTSU HOZONHŌ, 1871, <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/787951/145> (5 ottobre 2023).
- KAKIUCHI, EMIKO, 2014, *Cultural heritage protection system in Japan: current issues and prospects for the future*, in «GRIPS Discussion Paper», n. 10, pp. 1-12, <https://www.grips.ac.jp/r-center/wp-content/uploads/14-10.pdf> (5 ottobre 2023).
- LEITER, SAMUEL L., 2006, *Historical dictionary of Japanese traditional theatre*, The scarecrow press, Lanham (Maryland).
- MALM, WILLIAM P., 1959, *Japanese music and musical instruments*, Charles E. Tuttle company, Tōkyō.
- MEXT, MINISTRY OF EDUCATION, CULTURE, SPORTS, SCIENCE AND TECHNOLOGY, *Bunkazai hogo*, https://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1317734.htm (5 ottobre 2023).
- MEXT, MINISTRY OF EDUCATION, CULTURE, SPORTS, SCIENCE AND TECHNOLOGY, *Koshaji hozonhō*, https://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1318164.htm (5 ottobre 2023).
- MEXT, MINISTRY OF EDUCATION, CULTURE, SPORTS, SCIENCE AND TECHNOLOGY, *Shiseki meishō tennen kinenbutsu hozonhō*, https://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1318165.htm (5 ottobre 2023).
- PELLECCHIA, DIEGO, 2012, *Leoni che folleggiano fra le peonie in fiore: spettacoli di teatro nō al XIII Festival Internazionale Biennale di Venezia (1954)*, in «Prove di drammaturgia», anno XVII, n. 1, pp. 27-30, https://www.titivillus.it/wp-content/uploads/2019/09/Prove01_012.pdf (5 ottobre 2023).
- SCOTT, GEOFFREY R., 2003, *The cultural property laws of Japan: social, political, and legal influences*, in «Pacific rim lam & policy Journal», n. 2, vol. 12, pp. 315-402, <https://digitalcommons.law.uw.edu/wilj/vol12/iss2/23/> (5 ottobre 2023).
- SIEGENTHALER, PETER, 1999, *The Ningen kokuhō: a new symbol for the Japanese nation*, in «Andon: Shedding Light on Japanese Art», n. 62, pp. 3-16, https://www.academia.edu/77953445/The_Ningen_Kokuh%C3%B4_A_New_Symbol_for_the_Japanese_Nation_ (5 ottobre 2023).
- TAKESHITA, TOSHIAKI, 2012, *Il Giappone e la sua civiltà. Profilo storico*, Clueb, Bologna.
- UNESCO, 1950 (2007), *Law for the Protection of Cultural Property*, https://en.unesco.org/sites/default/files/japan_law_protectionproperty_entno.pdf (5 ottobre 2023).
- UNESCO, 2002, *Guidelines for the establishment of Living Human Treasures systems*, Seoul.
- UNESCO, 2003, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Commissione nazionale italiana per l'UNESCO.

PARTE II

Metodologie per lo studio e le pratiche di
conservazione del patrimonio culturale
immateriale

Vivere il qui e ora: le arti performative che fanno parte dei beni culturali immateriali. La situazione in Italia tra bilanci e nuove sfide per le tradizioni coreutiche

ELISA ANZELLOTTI

Introduzione

A 20 anni dall'istituzione dei beni culturali immateriali si vuole fare un bilancio su quanto è stato fatto per la tutela di questi beni e sulle difficoltà incontrate, con particolare riferimento alla situazione italiana e alle arti performative.

Il nostro Paese ha visto un ritardo nella ricezione a livello giuridico del riconoscimento dei beni culturali immateriali, avvenuto soltanto nel 2007, mentre la sua istituzione risale, come noto, al 2003. A quest'ultima data si approda dopo una serie di eventi volti a tutelare il patrimonio di quelle culture che affidano il loro sapere più all'oralità e alle tradizioni - aspetti questi duramente messi alla prova dalla globalizzazione e dalla fluidità dei tempi per cui si è sentita l'esigenza di trovare una strategia comune per la difesa di questi beni tanto preziosi quanto fragili. Basta il silenzio di una generazione perché essi scompaiano, con gravi conseguenze in termini di memoria e identità. Come esempio concreto basti pensare al Giappone, Paese che tanto si è adoperato per esportare il proprio paradigma patrimoniale e il cui modello è stato di ispirazione per l'UNESCO (Bortolotto 2010: 37). Qui infatti già negli anni '50 fu realizzato un serio programma di riconoscimento e appoggio per le tradizioni che rappresentavano il patrimonio culturale e l'identità nazionale. In una storica Legge di protezione della proprietà culturale (1950) e nella sua revisione (1954), il Governo definì le proprietà culturali materiali e immateriali e le persone come "tesori vivi", risorse e beni della nazione che debbono essere protetti, riconosciuti, utilizzati e gestiti non a fini di lucro, ma per la sopravvivenza stessa

della civiltà. Altri programmi nazionali nacquero dalla stessa radice e in risposta a similari inquietudini in Corea, Filippine, USA, Thailandia, Francia, Romania, Repubblica Ceca, Polonia e altri¹.

Già da tempo, dunque, alcuni Paesi si sono occupati di tale tipologia di beni, coscienti del forte valore ad essi connesso - nelle loro legislazioni infatti si sottolinea come il patrimonio immateriale sia fondamentale per lo sviluppo armonioso e durevole della società, favorisca l'unità del Paese² - ma proprio a causa della complessità del problema, dell'importanza data a questi beni a livello identitario e della troppa vaghezza delle disposizioni internazionali, alcuni non hanno accettato la convenzione UNESCO.

Non è di certo facile normare un argomento così particolare e vivo, ed è proprio questo che si vuole indagare in questa sede, con particolare attenzione alla danza e alla questione italiana.

1. Questione giuridica

L'UNESCO vede il primo utilizzo della parola "patrimonio immateriale" nella conferenza tenutasi in Messico nel 1982. A ciò hanno fatto seguito negli anni diversi interventi, sottolineando come l'attenzione nei confronti di questa tipologia di beni e della sua definizione fosse in aumento³. Nel 1997 viene costituita all'interno della Divisione del Patrimonio Culturale (Cultural Heritage Division) una sezione dedicata al patrimonio immateriale (Section of Intangible Heritage), con responsabilità verso le lingue locali e le forme di espressività popolari e tradizionali; ma è soprattutto con il progetto Intangible Heritage, avviato nel 1999, che l'Organizzazione ha intrapreso una serie di azioni concrete in questo settore ponendo specifici focus su: "capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità"; promozione dei depositari del sapere (Living Human Treasures); lingue a rischio di estinzione; culture musicali mondiali.

¹ Si veda anche l'articolo di Isomura 2004; cfr. Bortolotto 2011: 80-82.

² In generale su questa tematica si vedano anche gli articoli contenuti in Bortolotto 2011.

³ A tal proposito si veda l'exkursus ricco di passaggi storici fondamentali in Le Scouarnec 2011. Sulla terminologia e la sua standardizzazione a livello mondiale si vedano Tucci 2006: 20-29; Cirese 2002: 66-69; Van Zanten 2004: 36-43.

Un punto fermo in materia è stato posto il 17 ottobre 2003 a Parigi con la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale. In Italia quest'ultima sarà ratificata con la legge 27 settembre 2007, n. 167: il Parlamento italiano ha impiegato quasi quattro anni per recepire ciò che in campo internazionale era ed è così rilevante. Nello stesso contesto il Parlamento ratifica altresì l'altra importante Convenzione UNESCO, adottata il 20 ottobre 2005, relativa alla "protezione e promozione delle diversità delle espressioni culturali", e lo fa con la legge 19 febbraio 2007, n. 19. Alla luce di ciò, con il D. Lgs. 26 marzo 2008 n. 62, viene aggiunto nel codice dei beni culturali l'art. 7bis, il quale così dispone:

1. Le espressioni di identità culturale collettiva contemplate dalle Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali, adottate a Parigi, rispettivamente, il 3 novembre 2003 ed il 20 ottobre 2005, sono assoggettabili alle disposizioni del presente codice qualora siano rappresentate da testimonianze materiali e sussistano i presupposti e le condizioni per l'applicabilità dell'articolo 10.

Come possiamo notare, questo articolo non fa altro che sottolineare il rifiuto del nostro ordinamento di tale categoria di beni: poiché nella nozione giuridica viene ribadita la necessità di materialità, sembra dunque quasi tenere in disparte tale tipologia di beni. Pare quindi si sia in pieno accordo con quella parte della dottrina che li vorrebbe tutti inclusi nelle cosiddette "attività culturali"⁴, ovvero nelle "opere dell'ingegno". Tuttavia la normativa internazionale non intende per patrimonio culturale immateriale quelle che, dal punto di vista del diritto civile, sono le opere dell'ingegno (certamente espressione fondamentale della cultura di un popolo e dell'umanità) (Cosi 2008: 161, 166 e ss.). All'estero invece ci sono aperture riguardo l'immaterialità, si veda in proposito la Spagna, dove vi è una legislazione

⁴ Secondo l'intendimento della Corte costituzionale, le attività culturali sono altro e cioè sono quelle "che riguardano tutte le attività riconducibili alla elaborazione e diffusione della cultura" (Corte costituzionale, sentenza 7-9 luglio 2005, n. 285 e sentenza 21 luglio 2004, n. 255). Infatti, mentre i beni intangibili sono "espressioni testimoniali culturali", (Bartolini 2013: 110), le attività culturali sarebbero "funzioni strumentali, rivolte a formare e diffondere espressioni della cultura e dell'arte" (Chiti: 1998). Sulla differenza tra bene immateriale e attività culturale si veda anche D'elia 2010: 9-41.

coerente e integrata volta alla tutela del patrimonio culturale spagnolo in tutte le sue espressioni, indipendentemente dal suo substrato materiale, oppure il Portogallo o diversi stati dell'America Latina, che molto si rifanno al predetto ordinamento spagnolo.

Interessante è notare come il concetto di patrimonio immateriale abbia radici autoctone negli studi folcloristi e demologici tra XIX e XX secolo, tant'è che con l'istituzione del Ministero dei Beni Culturali nel 1975 fu finanziata una pubblicazione dedicata alla *Ricerca e catalogazione della cultura popolare*⁵ (Gualdani 2019). A questo però non fecero seguito azioni concrete: in Italia, al momento della sottoscrizione della Convenzione, l'unica normativa che concretamente facesse riferimento ad un patrimonio immateriale era la legge 482/1999 sulla tutela delle minoranze linguistico-storiche⁶. Una nozione estesa di patrimonio culturale, comprensiva delle “tradizioni popolari” e del “folklore”, connotativa delle identità culturali di comunità regionale o locale, si rinviene altresì nella legislazione regionale italiana⁷. Fra queste la Puglia si sta impegnando da anni per il riconoscimento della pizzica pizzica. Risale al 2012 la proposta di legge 123A-IX - presentata dal Consigliere regionale della Puglia Sergio Blasi e passata all'unanimità - divenuta legge regionale il 22 ottobre 2012, n. 30, dove si disciplinano gli “interventi regionali di tutela e valorizzazione delle musiche e delle danze popolari di tradizione orale”, avendo come scopo “mettere in campo una serie di interventi rivolti al sostegno dell'insieme variegato di soggetti che, a vario titolo [...] operano sul territorio con iniziative di salvaguardia e promozione delle musiche e delle danze tradizionali”. Inoltre si intende salvaguardare la “memoria musicale”, sostenendo la ricerca e la

⁵ Questo testo conteneva anche la normativa sulla catalogazione di quei beni che oggi vengono definiti immateriali. A tal proposito si veda l'attenta ricostruzione delle origini dei beni immateriali, con specifica evidenziazione della differenza tra beni e patrimonio immateriale, in Tucci 2013: 184.

⁶ Gualdani 2019; cfr. anche Tarasco 2008: 2261 e ss. Per un elenco delle normative per ciascuna regione si rimanda a Gualdani 2014.

⁷ Sulla situazione regionale si veda: Broccolini 2015; Cassese 2012: 781; Così 2008: 162; Meazza: 2011. In generale anche la situazione italiana sta mutando grazie ad una serie di disegni di legge: uno relativo alle Disposizioni concernenti la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, l'altro relativo alle Disposizioni per la promozione e la valorizzazione delle manifestazioni, delle rievocazioni e dei giochi storici, presentati rispettivamente alla Camera dei Deputati il 12 maggio 2017 e il 26 luglio 2017.

pubblicazione di “documenti originali”, ossia le registrazioni delle “performance degli anziani cantori”, e infine creando “una rete di archivi multimediali” ove conservare e rendere fruibili i materiali raccolti.

L'azione di inventariazione e costruzione di un dossier per una eventuale candidatura è ciò che rientra nel potere delle Regioni e delle comunità, e costituisce il primo passo del complesso processo di candidatura presso l'UNESCO che, di fatto, è governato dal CNIU (Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO)⁸ su proposta del Ministero della Cultura. L'iter di candidatura prevede infatti la compilazione, in bozza, dell'apposito formulario e il suo invio alla CNIU, che successivamente procede a inoltrare la domanda al Ministero della Cultura e ad eventuali altre amministrazioni competenti per una valutazione di merito e per il successivo perfezionamento del dossier, che può richiedere anche tempi molto lunghi, soprattutto per quanto riguarda la procedura di inventariazione dell'elemento⁹.

Documentare, archiviare e ricercare sono, dunque, gli elementi chiave per la salvaguardia dei beni immateriali, ma non poche sono le difficoltà che queste azioni comportano - tra cui il problema dell'adattamento dei modelli giuridici esistenti.

2. Vivere il qui e ora: ricordare, tramandare, mutare (problemi conservativi)

Le attività performative sono caratterizzate dal momento unico e irripetibile in cui si svolgono, quell'*hic et nunc* così fragile quanto potente. La loro forza sta nell'essere agite e tramandate, anche se tramandare, come si evince dalla radice stessa della parola (dal latino *tradere*), significa tradire. Non a caso è stata tolta la definizione di “autenticità” tra i criteri utili all'identificazione e salvaguardia dei beni culturali immateriali (Bortolotto 2010: 24). Dove c'è qualcosa di vivo, necessariamente c'è qualcosa che cambia e ciò comporta sia problemi giuridici che inerenti la salvaguardia. Per quanto riguarda la parte giuridica il bene non statico, ma in evoluzione e in costruzione, porterebbe per assurdo a dover tutelare tutto ciò che

⁸ Per maggiori informazioni sul CNIU si veda: <https://www.unesco.it/it/ChiSiamo/Detail/201> (11 settembre 2023).

⁹ <https://www.unesco.it/it/ItaliaNellUnesco/Detail/189> (11 settembre 2023).

contribuisce al bene e alla sua definizione - e questo minerebbe il principio base del diritto, ossia la certezza. Al contempo però, al fine di comprendere più varianti possibili, la definizione di patrimonio culturale rimane generica. La stessa individuazione del bene non è affatto semplice, principalmente per due motivi. L'aspetto materiale si sovrappone e si compenetra con quello immateriale (si pensi all'esempio del tempio di Ise in Giappone)¹⁰ così come accade per l'oggetto e il soggetto, poiché coloro che sono interessati al riconoscimento del bene spesso ne fanno parte in quanto detentori del sapere, della pratica, così come si evince dall'art. 2 della convenzione UNESCO. Salvaguardare infatti non significa rendere duraturo un oggetto materiale, bensì mantenere il gesto, i movimenti, i canti che implicano il corpo fisico dei praticanti, così che il corpo stesso costituisca metafora della comunità, nonché dell'oggetto di tutela.

La salvaguardia inoltre prevede, per la sua espletazione, misure finanziarie e amministrative che possano assicurare la perennità di pratiche distinte e l'elaborazione di inventari, fase quest'ultima che richiede molto tempo¹¹ e che solleva numerose difficoltà. Tornatore (2019: 218) ad esempio muove delle critiche nei confronti di un inventario, vedendolo come un tentativo di neutralizzazione, perché permette di astrarre le pratiche inventariate dagli effetti e dalle emozioni, ma paradossalmente ne riconosce la capacità di aver fatto esplodere l'interesse dei ricercatori.

Si comprende allora come non sia facile tutelare questi beni e valorizzarli senza rischiare da una parte, di stravolgerli in un'ottica che guarda più al riscontro economico piuttosto che al rispetto e mantenimento delle tradizioni e dell'identità, dall'altra alienando e decontestualizzando il bene. Le liste UNESCO sono state sottoposte a questa critica, ma ad una riflessione più attenta notiamo che ciò accade anche ai beni materiali esposti nei musei e su cui tanti sono i dibattiti in campo museologico. Ogni tentativo di conservazione volto a una musealizzazione o stan-

¹⁰ Su questo problema e sulla distinzione tra materiale e immateriale si veda l'articolo di Munjeri (2004: 13-21). Inoltre Il decreto-legge n. 91 del 2013 (c.d. decreto Valore cultura), conv. legge n. 112 del 2013, nell'intervenire sull'articolo 52 del Codice dei beni culturali e del paesaggio, ha inserito due nuovi commi - entrambi 1-bis - dedicati a tutelare proprio profili di immaterialità (Anzellotti 2016: 89-90).

¹¹ Si pensi, solo a titolo d'esempio, che fra le ultime danze riconosciute come patrimonio Unesco nel 2022 la danza Moutya nelle Seychelles ha visto un iter di più di 7 anni. Sui problemi che comporta l'inventariazione cfr. Grenet, Hottin 2011: 17.

dardizzazione, dunque congelamento, è pertanto estremamente rischioso (Clair 2008). Le misure di salvaguardia necessitano di dinamicità, in quanto devono essere elaborate in modo da permettere alla comunità o ai singoli individui interessati di continuare la pratica e la trasmissione del patrimonio di generazione in generazione.

3. I beni immateriali in Italia: il caso della candidatura della pizzica pizzica

L'Italia è il Paese con il maggior numero di beni materiali riconosciuti come patrimonio mondiale dell'umanità dall'UNESCO, ma altrettanti sarebbero i beni immateriali degni di tale riconoscimento. Ad oggi soltanto 16 sono stati inseriti tra tradizioni, usanze e feste, ma molti altri, soprattutto legati all'ambito performativo, potrebbero rientrarvi. Una delle ultime candidature è stata quella del ballo liscio in Emilia Romagna¹², ma attualmente nessuna danza italiana ha ottenuto questo riconoscimento. Se guardiamo alla percentuale della tipologia di beni che ha ottenuto più riconoscimenti notiamo che a prevalere è la categoria dell'Artigianato (26,67%), seguita dai Festival (16,67%), dall'Alimentare (13,34%) e dalla Musica vocale e strumentale (10% ciascuna)¹³. La danza non è presente, mentre a livello mondiale occupa una percentuale più in linea con le altre categorie. La distribuzione complessiva infatti risulta essere la seguente: Musica vocale (14,48%), Costumi tradizionali (13,77%), Musica strumentale (13,07%), Danza (12,02%), Festival (10,38%), Tradizioni orali (8,15%), Pratiche religiose e il Lavoro artigianale (7,74% ciascuno), Lavoro fatto a mano (6,62%), Preparazione di alimenti (3,69%) e Usanze legate al cibo (2,34%).

¹² A tal proposito si rimanda al sito www.vailiscio.it che fa parte di quelle azioni adottate dalla Regione per costruire un percorso indirizzato a sostenere, presso il Ministero della Cultura, la proposta di candidatura del Liscio per la lista del Patrimonio Immateriale dell'Umanità UNESCO. A tal fine rientra in questo progetto il monitoraggio e la valorizzazione, nonché la raccolta documentale e mappatura delle esperienze di questa tradizione anche sotto forma di piattaforma aperta alla più ampia collaborazione. Cfr. <https://www.regione.emilia-romagna.it/notizie/2023/luglio/vai-liscio-emilia-romagna-fa-squadra-per-valorizzare-il-suoballo-piu-popolare> (11 settembre 2023).

¹³ Per l'iter di candidatura e questi dati percentuali si veda il sito UNESCO: <https://www.unesco.it/italianellunesco/detail/189> (11 settembre 2023).

Il patrimonio coreutico italiano è molto vasto, si pensi a quanta varietà di danze regionali esistono ma al contempo quanta poca conoscenza scientifica vi sia. In molti Paesi le danze tradizionali sono insegnate a scuola e il nostro ordinamento lo prevederebbe anche, ma purtroppo non è così. A tal proposito si pensi al caso della pizzica pizzica, che è qui presa in esame. Tra tutte le danze italiane non vi è dubbio che al momento sia una delle più conosciute grazie ad ottime strategie di marketing e mediatiche legate soprattutto alla Notte della Taranta, la quale tuttavia sta prendendo derive che vengono osservate con timore da antropologi, etnoco-reologi e non solo. Risale al Luglio 2019 la proposta per la candidatura all'Unesco della pizzica e della Taranta ad opera del Sottosegretario del ministero dei Beni culturali, Lucia Borgonzoni, proprio in collaborazione con la Fondazione per la Notte della Taranta: "Abbiamo deciso di far partire un dossier, l'Italia con altre nazioni, per far riconoscere la Taranta e la pizzica pizzica quale patrimonio immateriale dell'Umanità"¹⁴. Di fatto però nessuna istruttoria formale presso il MiC è seguita a queste parole.

In realtà queste iniziative ci sono da diversi anni e la regione Puglia è una delle prime che si è mossa in difesa dei beni culturali immateriali volgendo però poi questa azione in una attività di marketing territoriale. Quello che emerge è dunque una spettacolarizzazione e commercializzazione, cosa che invece, come ribadito nelle convenzioni, non dovrebbe esserci.

Fra tutte le danze popolari quella che prevede maggiori difficoltà in una eventuale ricostruzione filologica è proprio la pizzica pizzica, poiché ha rischiato di scomparire a causa dell'elevato tasso di emigrazioni nei periodi a ridosso delle grandi crisi economiche, nonché per il legame con il lavoro della terra e il ricordo di qualcosa di negativo. La stessa tarantolata era un qualcosa di cui vergognarsi, che comportava una spesa economica per la famiglia per completare il rito di guarigione e un marchio all'interno della società. Tuttavia dopo gli studi di Ernesto De Martino si è acceso un faro sulla regione Puglia, e nello specifico sulla pizzica pizzica. È cominciato un fenomeno di revival e ricostruzione non del tutto filologica ad opera di Giorgio Di Lecce e questo ballo è risorto, perdendo però tante delle piccole sfumature che caratterizzano i balli popolari (le differenze da paese a paese, il contesto contadino/familiare). Questa danza è salita sui palcoscenici, con ballerini professionisti spesso profondamente contaminati da altri stili di danze acca-

¹⁴ <https://www.beniculturali.it/comunicato/taranta-borgonzoni-mibac-presto-candidatura-per-riconoscimento-unesco-come-bene-immateriale> (11 settembre 2023).

demiche e con la necessità di fare show. La tradizione dunque in un tale contesto dove si pone? Come e cosa dobbiamo conservare? Ciò che la fa sopravvivere in realtà è ciò che la porta ancora più lontano dal mantenere le radici e si rischia di creare un nuovo ballo, ben lungi da quelli che sono i parametri per la tutela di un bene culturale.

Esistono certamente video di testimoni, ma anche qui bisogna capire come utilizzarli: non possiamo prenderli come l'unica verità assoluta, bensì approcciarci ad essi proprio come si fa con un documento, tenendo in considerazione la soggettività di colui che lo ha realizzato (nel caso del video il punto di vista dell'operatore, nonché la spontaneità o meno del soggetto ripreso: spesso infatti si cambia atteggiamento se si sa di essere ripresi e si potrebbe perdere parte della veridicità). Non scordiamo poi che qualche testimone ancora è in vita e sta continuando a trasmettere il suo sapere e ciò va colto come un'opportunità.

Per riprendere le parole di un attento etnocoreologo, Pino Gala:

Il Salento si configura in Italia come un importante laboratorio antropologico, nel quale si misurano e si interconnettono bisogni identitari (smantellati con troppa fretta dalle generazioni precedenti) e strade diverse dalla globalizzazione culturale in atto; un laboratorio nel quale si gioca una scommessa sul ruolo che la tradizione potrà avere nella società post-industriale e multimediale e nei futuri processi di turismo di massa e di sincretismi culturali interetnici¹⁵.

Quello che però lo studioso sottolinea è la mancanza in Salento di una capillare ricerca sui balli degli anziani e adeguati studi etnocoreologici a fronte di questa grande richiesta. Nel mondo folk circolano varie "neo-pizziche", reinventate senza un reale confronto e una mutuaione coerente dei modelli tradizionali. Come tutte le mode culturali, la pizzica sta esorbitando dagli ambiti e dalle funzioni che la tradizione le assegnava e viene vissuta con nuovi linguaggi corporei dettati da una visione folkloristica e tardo-romantica della danza. I rischi che si corrono sono un'eccessiva spettacolarizzazione e un radicale stravolgimento del folklore salentino. Non a caso ultimamente si è aperto un dibattito per distinguere fra tradizione e legittima creazione artistica, al fine di limitare gli approcci superficiali e le ine-

¹⁵ <http://www.taranta.it/taranta/la-pizzica-pizzica.html> (25 maggio 2023). Si rimanda a questo sito anche per la storia della pizzica pizzica, nonché di altri balli tradizionali italiani.

sattezze cognitive ed avviare un rapporto più stretto con i portatori della tradizione, quegli stessi anziani che ora sono in gran parte esclusi dal loro ruolo di “maestri”. Ovviamente non dimentichiamo che la pizzica pizzica non è solo ballo, ma anche musica, e tuttavia qui si riscontrano minori problemi in tema di conservazione/tradizione. Vi è un’ampia fucina di rielaborazioni ed evoluzioni, ma con solide radici nella tradizione e con ottimi risultati in termini di conoscenza di questo genere nel mondo (si pensi al caso del Canzoniere Grecanico Salentino, vincitore di diversi premi nazionali e internazionali per la musica popolare). Sarebbe tuttavia opportuno considerare musica e danza come un tutt’uno, come avveniva nell’antica Grecia con il termine *mousikè*, piuttosto che come realtà separate.

Conclusioni

Come ampiamente emerso, il Patrimonio culturale immateriale ha una ricchezza notevole alla quale corrisponde una complessità che si declina sotto vari punti di vista, a partire dalla sua stessa individuazione. Spesso infatti, nonostante suddivisioni tematiche in differenti tipologie di beni, abbiamo la compenetrazione di diversi *concept*; in più gli aspetti chiave che caratterizzano le “manifestazioni performative/culturali”, vale a dire il dinamismo, l’apertura e l’evoluzione, spaziano al contempo il legislatore e il conservatore. Per questo motivo si parla di approcci integrati e strategie globali dove fondamentale risulta essere il forte coinvolgimento delle comunità (Bortolotto 2011: 13). Esse hanno un ruolo centrale per la condivisione del sentimento di identità e della memoria - da intendere come una “continua ricerca di senso nel rapporto con il passato e nel riuso dei repertori culturali” (Portelli 2007).

Certamente non si può conservare tutto per non incorrere in oblii causati da sovrabbondanza di memoria: occorre fare delle scelte, e tuttavia queste non devono essere guidate da un’ottica di vendibilità e commercializzazione, che favorirebbe quelle più spettacolari a discapito di altre meno appetibili (Bortolotto 2011: 20). Diversi rischi sono poi connessi alla conservazione, dal congelamento allo snaturamento pur di far conoscere una tradizione, al punto che talvolta c’è un rifiuto da parte delle comunità al riconoscimento UNESCO per paura di standardizzazioni o regolamentazioni che sono percepite come ingerenza esterne.

Concentrandoci sul caso italiano, se dovessimo fare un bilancio su ciò che finora è stato fatto soprattutto per la danza si nota come molta strada sia ancora da percorrere. Si è ben lontani da quei virtuosi e ben articolati esempi come il fla-

menco o il tango. Queste danze hanno alle spalle un forte riconoscimento comunitario e l'individuazione della tradizione che, seppur venga superata, modernizzata e cambiata, non scorda mai le radici. Questo è un aspetto cardine, come la stessa Cristina Hoyos, storica *bailaora* di flamenco nonché fondatrice del Museo del Baile Flamenco a Sevilla, ha affermato in un'intervista (Anzellotti 2015; 2016). Se spostiamo l'attenzione sul tango e sulle nuove generazioni di *tangueri*, come Pablo Moyano, vediamo come siano molto attenti ai Maestri del passato e allo studio dell'evoluzione del tango (Anzellotti 2020).

Ritengo sia fondamentale accedere alle testimonianze di "archivi viventi" (Anzellotti 2018; 2028b; 2016; 2015), come nel caso degli esempi appena portati: andrebbe fatto finché si è in tempo, documentare, dare consapevolezza alle comunità delle loro tradizioni, accettarne il mutamento purché nasca da solide radici e non dimentichi mai il passato.

Per la pizzica pizzica nello specifico si dovrebbe cominciare ad analizzare quei documenti che tanto gelosamente custodiscono studiosi, finanziare ricerche, normare l'insegnamento della danza (troppo spesso affidato a chiunque e basato su video di youtube), creare cultura, fare rete, in altre parole: conoscere, ricordare, tramandare affinché si possa continuare a "tessere la tela della tradizione" di cui ognuno di noi è un filo prezioso.

Bibliografia

- ANZELLOTTI, ELISA, 2015, *L'artista vivente come fonte e archivio. Le interviste a Cristina Hoyos e Dominique e Françoise Dupuy per le ricerche sulla danza come patrimonio culturale immateriale*, Atti della giornata di studi *Gli studi sulla danza nei dottorati di ricerca italiani*, 25-26 ottobre 2013, Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 6, vol. VII, pp. 111-118.
- ANZELLOTTI, ELISA, 2016, *Memoria e materia della danza. Problemi conservativi di un patrimonio culturale immateriale*, EAI, Saarbrücken.
- ANZELLOTTI, ELISA, 2018, *Esperienze d'archivi*, in «Unclosed» n. 16, vol. V, 20/10/2017, <https://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/207-esperienze-d-archivi.html> (11 settembre 2023).
- ANZELLOTTI, ELISA, 2018B, *Reenactment. Una forma di lettura dell'archivio dell'esperienza*, in «Unclosed» n. 18, anno V, 20/04/2018, <https://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/226-reenactment.html> (11 settembre 2023).

- ANZELLOTTI, ELISA, 2020, *Il tango patrimonio culturale immateriale. Intervista a Pablo Moyano e Roberta Beccarini*, in «Mimesis Journal». Scritture della performance, n. 2, vol. 9, dicembre, pp. 145-152.
- BARTOLINI, ANTONIO, 2013, S.V. *Beni culturali*, in *Enciclopedia del Diritto*, VI, Milano, Giuffrè, pp. 93-132.
- BORTOLOTTO, CHIARA, a cura di, 2010, *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*, Istituto poligrafico della zecca dello Stato, Roma.
- BORTOLOTTO, CHIARA, a cura di, 2011, *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- BOUCHENAKI, MOURIN, a cura di, 2004, *Patrimoine immatériel*, in «Museum international», n. 1-2, vol. 56, <https://www.tandfonline.com/toc/rmil20/56/1-2?nav=toCList> (11 settembre 2023).
- BROCCOLINI, A., CLEMENTE, P., FERRACUTI, S., LAPICCIRELLA ZINGARI, V., a cura di, 2014, *Il patrimonio culturale Immateriale in Italia e la Convenzione Unesco del 2003: territori, reti, musei*, rapporto di attività SIMBDEA, <http://www.simbdea.it/index.php/tutte-le-categorie-docman/simbdea-ich/324-report-mibact-simbdea-2014/fil> e (11 settembre 2023).
- BROCCOLINI, ALESSANDRA, 2015, *Folclore, beni demotnoantropologici e patrimonio immateriale - L'Italia e le sue Regioni*, in *Enciclopedia Treccani on line*, https://www.treccani.it/enciclopedia/beni-demotnoantropologici-e-patrimonio-immateriale-folclore_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/ (11 settembre 2023).
- CASINI, LORENZO, a cura di, 2010, *La globalizzazione dei beni culturali*, Il Mulino, Bologna.
- CASSESE, SALVATORE, 2012, *Il futuro della disciplina dei beni culturali*, in «Giornale di diritto amministrativo», n. 7, pp. 781-782.
- CLAIR, JEAN, 2008, *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Skira, Milano.
- CHITI, MARIO, 1998, *La nuova nozione di beni culturali nel d.lgs. n. 112/199: prime note esegetiche*, in «Aedon», n. 1, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/1998/1/chiti.htm> (11 settembre 2023).
- CIRESE, A. MARIO, 2002, *Beni immateriali o beni inoggettuali?*, in «Antropologia Museale», a. I, vol. 1, pp. 66-69, <http://iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=3263> (11 settembre 2023).
- COSI, DANTE, 2008, *Diritto dei beni e delle attività culturali*, Aracne, Roma.
- D'ELIA, GIOVANNI, 2010, *La tutela del patrimonio culturale immateriale*, in SANTORO, V., TORSSELLO, S., a cura di, *Sui patrimoni immateriali del Salento e del Gargano: problemi e prospettive*, Squilibri, Roma, pp. 9-41.
- GRENET, SYLVIE, HOTTIN, CHRISTIAN, 2011, *Un Livre Politique*, in BORTOLOTTO, C., a cura di, *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, pp. 9-19.

- GUALDANI, ANNALISA, 2014, *I beni culturali immateriali: ancora senza ali?*, in «Aedon», n. 1, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2014/1/gualdani.htm> (11 settembre 2023).
- GUALDANI, ANNALISA, 2019, *I beni culturali immateriali: una categoria in cerca di autonomia*, in «Aedon», n. 1, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2019/1/gualdani.htm> (11 settembre 2023).
- ISOMURA, HISANORI, 2004, *Le Japon et le patrimoine immatériel*, in *Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, «Internationale de l'imaginaire», nouvelle série, n. 17, Maison des cultures du monde, Paris, pp. 41-48.
- LE SCOUARNEC, FRANCOISE PIERRE, 2011, *Quelques enjeux liés au patrimoine culturel immatériel*, in *Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, «Internationale de l'imaginaire», nouvelle série, n. 17, Maison des cultures du monde, Paris, pp. 26-40.
- MEAZZA, ROBERTA, 2011, *Politiche regionali per il patrimonio immateriale*, in «La Ricerca Folklorica», n. 64, pp. 45-53, <http://www.jstor.org/stable/23629705> (11 settembre 2023).
- MUNJERI, DAWSON, 2004, *Patrimonio material e immaterial: de la diferencia a la convergencia*, in BOUCHENAKI, MOURIN, a cura di, 2004, *Patrimoine immatériel*, in «Museum international», n. 1-2, vol. 56, pp. 12-20, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1111/j.1350-0775.2004.00453.x> (11 settembre 2023).
- PADIGLIONE, VINCENZO, 2007, *Archeologia vivente?*, in «Antropologia museale», n. 15, pp. 5-6.
- PORTELLI, ALESSANDRO, 2007, *L'inesausta metamorfosi delle culture immateriali*, in «Il Manifesto», 29 settembre 2007.
- SCOVAZZI, T., UBERTAZZI, B., ZAGATO, L., 2012 *Il Patrimonio culturale Intangibile nelle sue diverse dimensioni*, Giuffrè Editore, Milano.
- TARASCO, ANTONIO LEO, 2008, *Diversità e immaterialità del patrimonio culturale nel diritto internazionale e comparato: analisi di una lacuna (sempre più solo) italiana*, in «Foro amministrativo C.d.S.», fasc. 7-8, pp. 2261-2287, disponibile su: https://amministrazioneincaminno.luiss.it/wp-content/uploads/2010/04/16119_Diversita-e-immaterialita-del-patrimonio-culturale-_tarasco.pdf (11 settembre 2023).
- TORNATORE, JEAN-LOUIS, a cura di, 2019, *Le patrimoine comme expérience. Implications anthropologiques*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- TUCCI, ROBERTA, 2006, *Il patrimonio demotnoantropologico immateriale fra territorio, documentazione e catalogazione*, in *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Scheda BDI, II*, ICCD, Roma, pp. 20-29, disponibile su: <http://iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=3263> (11 settembre 2023).
- TUCCI, ROBERTA, 2013, *Beni culturali immateriali, patrimonio immateriale: qualche riflessione fra dicotomie, prassi, valorizzazione e sviluppo*, in «Voci. Annuale di scienze umane», anno

- X, pp. 183-190, disponibile su: <http://www.iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=2963> (11 settembre 2023).
- VAN ZANTEN, WIM, 2004, *La elaboración de una nueva terminología para el patrimonio cultural inmaterial*, in BORTOLOTTO, C., a cura di, 2011, *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, pp. 36-43.

Sitografia

- LISCIO, www.vailiscio.it (30 agosto 2023).
- MINISTERO DELLA CULTURA, <https://www.beniculturali.it/comunicato/taranta-borgonzoni-mibac-presto-candidatura-per-riconoscimento-unesco-come-bene-immateriale> (30 agosto 2023).
- REGIONE EMILIA ROMAGNA, <https://www.regione.emilia-romagna.it/notizie/2023/luglio/vailiscio-emilia-romagna-fa-squadra-per-valorizzare-il-suo-ballo-piu-popolare> (30 agosto 2023).
- TARANTA - DANZE POPOLARI ITALIANE, <http://www.taranta.it/taranta/la-pizzica-pizzica.html> (25 maggio 2023).
- UNESCO, <https://www.unesco.it/italianellunesco/detail/189> (25 maggio 2023); <https://www.unesco.it/it/ChiSiamo/Detail/201> (30 agosto 2023).

Documentare, formalizzare e archiviare la prassi dell'immateriale. L'importanza del processo creativo

121

SIMONE DRAGONE

1. Il processo creativo come prassi

L'articolo 2 della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, stipulata dall'UNESCO il 17 febbraio 2003, individua il "patrimonio culturale immateriale" come "le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how [...] che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale". Il comma 2 del medesimo articolo, inoltre, annovera le "arti dello spettacolo" tra i settori in cui il patrimonio culturale immateriale si manifesta (UNESCO 2003: art. 2)¹. Secondo questa definizione, gli eventi spettacolari sono oggetto di tutela in quanto veicoli di un patrimonio culturale intangibile appartenente a determinati gruppi o individui. Leggendo meglio la definizione, l'UNESCO menziona prassi, conoscenze e know-how, quindi anche le pratiche e le conoscenze utili a veicolare il patrimonio culturale immateriale. In altre parole, se l'evento spettacolare è espressione o rappresentazione del patrimonio culturale immateriale, le prassi, le conoscenze e il know-how costituiscono le atti-

¹ Si veda anche la traduzione italiana della Convenzione disponibile in PDF sul sito web della Commissione Nazionale Italiana per l'Unesco (COMMISSIONE NAZIONALE ITALIANA PER L'UNESCO 2003: art. 2): http://unesco.blob.core.windows.net/documenti/5934dd11-74de-483c-89d5-328a69157f10/Convenzione%20Patrimonio%20Immateriale_ITA%202.pdf (12 settembre 2023).

vità pratiche e le modalità che ne pianificano la messa in scena. Di conseguenza, non andrebbe tutelato solo l'evento spettacolare ma anche il processo creativo da cui esso deriva, essendo quest'ultimo basato sulla condivisione di prassi, conoscenze e know-how all'interno di una compagnia teatrale o di gruppo artistico.

Già all'inizio degli anni Novanta, Eugenio Barba accusava gli storici del teatro di "etnocentrismo teatrale" in quanto esaminavano gli eventi spettacolari "solo dalla parte dello spettatore, cioè del risultato", omettendo quindi "il punto di vista complementare: il processo creativo dei singoli attori e dell'ensemble che essi costituiscono, con tutta la rete di relazioni, conoscenze, modi di pensare ed adattarsi di cui lo spettacolo è frutto" (Barba 1993: 25). Il regista italiano evidenzia la necessità di esaminare lo spettacolo non solo come rappresentazione o espressione di un'arte, ma piuttosto come prodotto artigianale costruito attraverso prassi e conoscenze ben precise. Il processo creativo, inoltre, non è solo fare arte, ma è per l'attore anche "vita sociale perché il teatro è, intenzionalmente e inconsapevolmente, un paradigma della cultura e del fare cultura" (Schechner 2003: 203, traduzione di chi scrive)².

Più recentemente, prendendo spunto proprio dal punto di vista di Barba, Marco De Marinis ha ribadito che è sempre più necessario, per chi studia il teatro contemporaneo, non avvalersi solamente di ciò che sta "a valle" dello spettacolo e quindi della sua stessa "ricezione a lungo termine", ma prendere in esame anche e soprattutto "tutto ciò che sta a monte di uno spettacolo, che viene prima e che porta al risultato visibile nella sala teatrale: adattamento del testo (se si parte da un testo), lavoro degli attori, prove, etc." (De Marinis 2014: 354). In sostanza, lo storico del teatro dovrebbe mettersi in condizione di fare una "esperienza pratica indiretta", andandosi a collocare nella dimensione intermedia tra il "*vedere teatro*", ossia la dimensione dello spettatore che fa "esperienza dei *prodotti*" e quindi della "dimensione *visibile* del fatto teatrale", e il "*fare teatro*", che riguarda l'attore che agisce. In altre parole, lo studioso deve "veder-fare teatro" facendo "esperienza dei processi, e cioè della *performatività*, dimensione solitamente invisibile del fatto teatrale, riguardante essenzialmente chi agisce e non chi assiste" (De Marinis 2007: 264).

Per dirla con Grotowski, si tratta di focalizzare l'attenzione sull'anello "quasi invisibile: le prove", che "non sono soltanto la preparazione alla prima dello spettacolo, sono per l'attore un terreno in cui scoprire sé stesso, le sue capacità, le possibilità di oltrepassare i propri limiti" (Grotowski 2020: 78). Il maestro polacco,

² Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

paragonando le *performing arts* a “una catena con numerosi anelli differenti”, individua ad un'estremità l'anello visibile dello spettacolo, “l'anello-prova per lo spettacolo” e “l'anello-prova non del tutto per lo spettacolo”; all'altra estremità identifica invece “l'arte come veicolo”, ossia la creazione del montaggio “negli artisti che agiscono” per cui “gli elementi dell'Azione sono gli strumenti di lavoro *sul corpo, il cuore e la testa degli attuanti*” (Grotowski 2020: 79-81).

Si potrebbe dunque paragonare l'attore a un artigiano che utilizza gli strumenti e le tecniche del suo mestiere per modellare il suo corpo-mente al servizio della scena: egli stesso monta delle scene e crea dei materiali scenici, ma spesso non tutto ciò che viene creato è reso visibile allo spettatore. Infatti, parlando del percorso che ha condotto gli attori del Teatr Laboratorium alla realizzazione di *Apocalypsis cum figuris*, Grotowski paragonava il processo creativo teatrale a un altare di Veit Stoss. In occasione di un restauro venne notato che “anche il retro delle tavole era scolpito. Come se le figure che si stagliavano dal lato visibile dei pannelli non fossero che l'accento alle scene che trovavano compimento sul retro, nella parte invisibile” (Grotowski in Vacis 2014: 59). Da qui si deduce che ciò che è visibile allo spettatore è solo la punta di un iceberg: per *Apocalypsis cum figuris* gli attori avevano montato più di venti ore di materiale ma, nonostante le selezioni del regista riducano il tutto a un'ora di rappresentazione, una qualsiasi scena tagliata rimaneva nel corpo e nella memoria degli attori. Le parti scartate in fase di montaggio sono invisibili ma presenti, “come le sculture che non abbiamo mai visto quando guardavamo normalmente l'altare di Veit Stoss” (Grotowski in Vacis 2014: 59).

Nell'ambito dei *performance studies*, Richard Schechner ha individuato dieci fasi che costituiscono una sequenza spazio-temporale della performance detta *performance process*. Le prime tre fasi, raggruppate sotto il nome di *proto-performance*, sembrano delineare l'aspetto tecnico-pratico di quello che Grotowski ha definito l'anello quasi invisibile delle prove (Flaszen, Pollastrelli, Molinari 2007: 209). La *proto-performance* o *proto-p* è “ciò che precede e/o dà luogo a una performance. Un *proto-p* è un punto di partenza, o più comunemente, un insieme di punti di partenza” (Schechner 2013: 225). Infatti, la *proto-performance* è costituita sia da elementi culturali - testi, musiche, drammaturgie, tradizioni orali - che da effettive modalità pratiche che “tendono a distruggere gli automatismi della vita quotidiana e a ricreare un'altra qualità di energia nel corpo” (Barba - Savarese 2011: 203)³. Non

³ L'antropologia teatrale teorizzata da Barba, ossia “lo studio del comportamento dell'essere umano che utilizza la sua presenza fisica e mentale secondo principi diversi da quelli della

a caso, Schechner raggruppa all'interno della proto-performance il training, inteso come "fase del *performance process* in cui vengono apprese competenze specifiche" (Schechner 2013: 228); il *workshop* ossia la fase laboratoriale di ricerca, in cui l'artista esplora e pratica le modalità di utilizzo delle risorse oggettive e soggettive che ha a disposizione per il processo creativo (partiture musicali, testi, oggetti, ma anche emozioni, sentimenti, ecc.) (Schechner 2013: 233-236); le *rehearsals*, la fase delle prove, in cui le competenze specifiche apprese nel *training* e le risorse indagate nel *workshop* vengono utilizzate per costruire vere e proprie sequenze di azioni e in cui alcuni elementi vengono scartati, altri vengono utilizzati, altri ancora rielaborati, fino alla realizzazione del prodotto finito: lo spettacolo (Schechner 2013: 236-239).

Le teorie di Barba, Grotowski e Schechner qui illustrate sono essenziali per due motivi: il primo è per affermare che processi creativi sono attività pratiche e artigianali che si basano su prassi e tecniche ben precise tese al raggiungimento di un risultato artistico; il secondo consiste nella necessità di delineare la complessità dei processi creativi in quanto istanze in cui le prassi e le tecniche si innestano su elementi e fattori antropologici, sociali e culturali, che segnano quindi modalità operative e identità professionali di individui e gruppi.

2. *Il processo creativo, le fonti e le tracce*

Anche il processo creativo, così come l'evento spettacolare che da esso deriva, è per definizione effimero. Tuttavia, nonostante la sua intangibilità, "i teatrologi si sono convinti che lo spettacolo dal vivo lasci tracce, non solo del suo essere avvenuto, ma anche di fasi progettuali come di influssi conseguenti, tali che sia possibile comunque studiarlo anche in assenza di testimonianze dirette" (Bignami 2013: 29). Ma se quelli che Paola Bignami ha definito "influssi conseguenti" sono rintracciabili attraverso rassegne stampa, recensioni e articoli in riviste di settore, fotografie, interviste e riprese video dell'evento spettacolare, quali sono le tracce

vita quotidiana in una situazione di rappresentazione organizzata", individua tre livelli di organizzazione del lavoro dell'attore, il terzo dei quali consiste nell'"utilizzo della fisiologia secondo tecniche del corpo extra-quotidiane. In queste tecniche si reperiscono principi ricorrenti e transculturali. Questi principi costituiscono ciò che l'antropologia teatrale definisce come il campo della pre-espressività" (Barba, Savarese 2011: 5). A tal proposito si veda anche la voce "Pre-espressività" (Barba, Savarese 2011: 192-210).

da considerare fondamentali per lo studio del processo creativo? Occorre in questo senso delineare la documentazione che, più che derivare dallo spettacolo, proviene dalle fasi della *proto-performance*, quindi dalle prove e dal lavoro degli attori e del regista.

Drammaturgie e copioni annotati sono sicuramente delle buone fonti che possono testimoniare il processo creativo. Tuttavia, va detto che molte delle avanguardie e delle neoavanguardie teatrali del Novecento “tendono proprio a negare il ruolo guida del testo letterario, sentendolo estraneo alla consistenza scenica del linguaggio”: questo non vuol dire che negano completamente la dimensione drammaturgica del teatro, ma che “ne ripensano le forme” (Mango 2003: 146). Volendo indagare il processo creativo, è dunque utile inquadrare l'evento spettacolare come insieme di segni, ossia come *performance text* - che si distingue dal testo drammatico o *dramatic text* - e coinvolge anche i movimenti e le parole dell'attore, le luci, i costumi, gli effetti tecnici e multimediali (Schechner 2013: 227). Quindi, nell'ambito del cosiddetto “teatro postdrammatico”⁴, una traccia della creazione artistica è sicuramente costituita dai quaderni del regista: un contenitore di informazioni che notifica tutti gli elementi del processo creativo e che “immagazzina in modo reale e vivido le complesse interazioni tra un'ampia varietà di processi, persone e media durante la genesi teatrale” (Le Roy, Cassiers, Crombez *et al.* 2016: 484). Un gruppo di studiosi dell'Università di Anversa ha recentemente operato uno studio su alcuni quaderni di Romeo Castellucci e Guy Cassiers dimostrando come tali documenti contengano “i semi dell'estetica formale” dei casi presi in esame e allo stesso tempo costituiscano una visione profonda rispetto “all'effettiva messa in scena” degli spettacoli (Cassiers, De Laer, Van den Dries 2019: 78-79).

Altri documenti di fondamentale importanza sono i diari di lavoro o gli scritti degli attori, in quanto vi sono spesso illustrate le dinamiche individuali rispetto alle relazioni con il gruppo e le soluzioni tecnico-pratiche individuate nel corso

⁴ Si fa qui riferimento al saggio di Hans-Thies Lehmann, il quale sostiene che il teatro post drammatico “non è semplicemente un nuovo tipo messa in scena del testo - e ancor meno un nuovo tipo di testo teatrale, ma piuttosto una modalità d'uso dei segni che capovolge entrambi questi livelli di teatro attraverso la qualità strutturalmente cambiata del *performance-text*: diventa più presenza che rappresentazione, più esperienza condivisa che comunicata, più processo che prodotto, più manifestazione che significato, più impulso energetico che informazione” (Lehmann 2006: 99-100).

del processo, soprattutto nel momento del confronto tra l'attore e i diversi elementi su cui si fonda la creazione scenica. Un caso esemplare in questo senso è rappresentato dai diari di lavoro dell'attrice dell'Odin Teatret Roberta Carreri. Questi materiali contengono le descrizioni delle improvvisazioni, i pensieri dell'attrice durante le improvvisazioni stesse, i discorsi di Eugenio Barba all'inizio del lavoro per un nuovo spettacolo e il modo in cui il regista stesso stimola e guida le improvvisazioni dei suoi attori (Schino 2015: 401)⁵.

Le riprese audiovisive costituiscono sicuramente un'altra fonte di particolare interesse per lo studio e l'analisi del processo creativo, ma molto spesso gli studiosi si trovano davanti ad archivi i cui materiali documentano soltanto l'evento spettacolare e dunque il prodotto finito. Infatti, già all'inizio degli anni Novanta, Marco De Marinis - concentrandosi sulla documentazione audiovisiva dello spettacolo - rivendicava la necessità di documentare anche il processo, riferendosi non solo alle prove, alla progettazione o all'allestimento dello spettacolo, ma soprattutto "al lavoro dell'attore (training, improvvisazioni), alla vita di quelle 'microsocietà' che sono spesso gli ensemble teatrali, i gruppi, con le loro dinamiche interne" (De Marinis 2008: 338). Anche in questo caso, sono da segnalare interessanti esempi costituiti da fonti audiovisive che, oltre a documentare il processo creativo in senso stretto, costituiscono una testimonianza del contesto in cui il processo creativo si sviluppa. Va qui menzionata *La Piccola Città* (2022)⁶, un film documentario prodotto dalla Scuola del Teatro Musicale di Milano per la regia di Francesco Dinolfo, che offre una testimonianza del processo creativo intrapreso da Gabriele Vacis con una classe di giovani allievi del Corso Triennale per Attori del Teatro Musicale. Il film in questione - oltre a concentrarsi sulle relazioni tra il regista, gli attori e le fonti della creazione artistica - documenta le finalità non produttive del processo creativo, ossia gli obiettivi pedagogici e sociali che Vacis persegue da anni attraverso l'attività dell'Istituto di Pratiche Tea-

⁵ I diari di lavoro di Roberta Carreri sono conservati alla Royal Library di Copenhagen (Odin Teatret Archives - Fonds Carreri); una copia digitale è consultabile sia a Holstebro (Danimarca), presso il Nordisk Teaterlaboratorium, che al LAFLIS (Living Archive Floating Islands), centro di documentazione recentemente fondato da Eugenio Barba e Julia Varley presso la Biblioteca Bernardini di Lecce. Si veda <https://fondazionebarbavarley.org/wp-content/uploads/2022/10/LA-FLIS-LIVING-ARCHIVE-ITA.pdf> (24 maggio 2023).

⁶ Il film è disponibile sulla piattaforma Rai Play al link <https://www.raiplay.it/programmi/la-piccolacitta> (24 maggio 2023).

trali per la Cura della Persona. In altre parole, più che il processo creativo come mezzo teso al prodotto finale, ciò che viene esaltato è la creazione artistica in quanto metodo di apprendimento, il cui obiettivo primario è, anzitutto, quello di imparare a “saper stare consapevolmente in relazione con gli altri, in scena come nel quotidiano” (Istituto di Pratiche Teatrali per la Cura della Persona 2017). Da un punto di vista più performativo, quindi rispetto alle esperienze dei processi creativi in quanto lavoro con e per l'attore, è senz'altro da segnalare l'immenso fondo audiovisivo del Centro Teatro Ateneo dell'Università La Sapienza di Roma, che al suo interno conserva materiali testimonianti il lavoro durante le prove di grandi esponenti del teatro italiano del Novecento: da Eduardo De Filippo a Dario Fo, da Carmelo Bene a Carlo Quartucci⁷.

Un altro tipo di fonte che va menzionata è costituito dalle testimonianze orali, in quanto esse permettono “un ulteriore accesso a ciò che non può essere ricreato” (Salazar 2017: 25). Che sia un attore o un regista, il testimone diretto - essendo egli stesso detentore di una conoscenza incorporata e di un repertorio di tecniche che ha esperito, impiegato e condiviso - diventa attraverso l'intervista il veicolo di una “memoria-ponte” tra le istanze materiali, ossia le fonti stesse della creazione artistica (testi, oggetti, corpi), e quelle immateriali, ossia le modalità con cui le fonti sono state impiegate, come sono state utilizzate dal testimone stesso in quanto artista, quali dinamiche si sono delineate all'interno del gruppo e, soprattutto, come tutto questo ha contribuito alla costruzione della dimensione espressiva del prodotto finale. Nell'analizzare l'esperienza del Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch, la danzatrice e studiosa Gaia Clotilde Chernetich ha sottolineato l'importanza delle interviste, in quanto “nella costruzione della relazione tra studioso e artista prende corpo, attraverso la voce, una nuova dimensione intersoggettiva che potenzialmente potrebbe rappresentare il punto d'incontro tra il corpo e l'archivio, tra la dimensione immateriale e quella materiale della conoscenza” (Chernetich 2018: 127).

⁷ Si veda a tal proposito il “Catalogo Video Centro Teatro Ateneo” disponibile online: https://web.uniroma1.it/centroteatroateneo/sites/default/files/allegati/catalogo_video.pdf (24 maggio 2023).

3. *Organizzare le tracce, formalizzare il processo creativo*

Abbiamo fin qui delineato quali documenti e quali fonti potrebbero contenere le tracce che il processo creativo lascia dietro di sé. Ma una traccia o un insieme di tracce informi e non organizzati non è sufficiente allo studioso per indagare in maniera completa la creazione artistica. La studiosa inglese Heike Roms, ragionando rispetto alla differenza tra archivio e documentazione, ha affermato che quest'ultima è relativa a "un pezzo del lavoro", mentre la finalità dell'archivio è quella di conservare il "corpo del lavoro" (Roms 2013: 36). Non a caso, nell'analizzare la fonoteca dell'attrice-narratrice toscana Elisabetta Salvatori, Eva Marinai ha sostenuto che per documentare il processo creativo lo studioso dovrebbe avvalersi

sia delle metodologie tradizionali di ricerca scientifica, che prevedono il reperimento, la selezione e la disamina delle fonti storiche contemporanee utili all'analisi critica del fenomeno indagato, sia di metodi e strumenti più innovativi, volti a circoscrivere e rilevare l'*habitat* dell'artista stesso (Marinai 2021: 23).

Con questa affermazione Marinai ha messo in luce la necessità di delineare il contesto da cui le tracce provengono e in cui il processo creativo si è sviluppato.

Alla voce "Altre misure di salvaguardia", la Convenzione UNESCO del 2003 suggerisce agli stati contraenti di "creare centri di documentazione per il patrimonio culturale immateriale e facilitare l'accesso agli stessi" (UNESCO 2003: art. 13)⁸. In Europa esistono centinaia di centri di documentazione e archivi inerenti le arti dello spettacolo, sia analogici che disponibili in rete, spesso dotati di strumenti di descrizione come inventari, elenchi e guide archivistiche redatti in maniera gerarchica e funzionali alla ricerca e alla consultazione. Ma tali strumenti sono spesso insufficienti per soddisfare le domande di ricerca poste sia da De Marinis (2014) che da Marinai (2021), per i quali la necessità è quella di mettere sullo stesso piano l'evento teatrale e il processo creativo di cui l'evento stesso è il risultato. In altre parole, l'ordine gerarchico con cui gli archivi sono descritti permette di individuare le tracce della creazione artistica, ma non consente di avere una visione ad ampio raggio sull'insieme dei documenti relativi al processo creativo conservati in un determinato archivio.

⁸ Si veda anche la traduzione italiana (Commissione Nazionale Italiana per l'Unesco 2003: art. 13).

Analizzando le esperienze di *ECLAP*⁹ e *INCOMMON*¹⁰, Maria Grazia Berlangieri ha sostenuto che lo spettacolo ha una memoria fragile e, pertanto, forse più che in altri campi, ci sia “bisogno della tecnica e di quella esteriorizzazione ed estensione artificiale i cui dispositivi influenzano la struttura stessa dell'archiviabile” (Berlangieri 2017: 16). Sulla base di questa affermazione, si potrebbe pensare all'utilizzo di modelli concettuali e ontologie informatiche che permetterebbero di rappresentare concettualmente il processo creativo, al fine di formalizzarlo e renderlo archiviabile e ricercabile.

Le ontologie informatiche sono sistemi di organizzazione della conoscenza che “permettono di stabilire un numero praticamente illimitato di relazioni tra i termini e predisporre attributi per ciascuna classe” (Biagetti 2022: 218). Di conseguenza, nell'ambito del dominio di un archivio, possono essere utilizzate per la rappresentazione concettuale di dati e delle loro relazioni (Bountori 2017: 63).

Nel corso degli ultimi quindici anni, alcuni studiosi hanno provato a formalizzare le arti dello spettacolo attraverso modelli concettuali e rappresentazioni ontologiche. Nel 2008 Martin Doerr, Chryssoula Bekiari e Patrick Le Boeuf hanno realizzato un modello concettuale per le arti performative avvalendosi dell'ontologia FRBRoo (*Functional Requirements for Bibliographic Records - object-oriented*), per dimostrare come “prodotti intellettuali, quali opere teatrali e spartiti musicali, si uniscano alle persone lasciando prova fisica delle loro fasi” (Doerr - Bekiari - Le Boeuf 2008: 13). Infatti, all'interno del modello ontologico, sono contemplate le classi *F20 Performance Work* e *F25 Performance Plan*: la prima inquadra il contenuto

⁹ *ECLAP* (*European Collected Library for Artistic Performance*) è stato un progetto finanziato dalla Commissione Europea, sviluppatosi tra luglio 2010 e settembre 2013. Il progetto aveva lo scopo di contribuire a Europeana, il portale del patrimonio digitale europeo, con un archivio online delle arti performative in Europa (Europeana 2020).

¹⁰ *INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)*, “è un progetto di ricerca finanziato dall'European Research Council (ERC Starting Grant 2015) e ospitato dalla IUAV, Università di Venezia. *INCOMMON* vuole essere il primo studio ad analizzare sistematicamente il campo delle arti dello spettacolo come risultato della pratica della comunanza sia teorizzata che vissuta negli anni '60 e '70. In particolare, il progetto si propone di studiare la storia del 'laboratorio Italia' come luogo in cui è sorta la contro-cultura artistica espressa dalle arti dello spettacolo in un ambiente caratterizzato da una profonda relazione tra filosofia, politica e pratiche rivoluzionarie” (<https://in-common.org>, 12 settembre 2023).

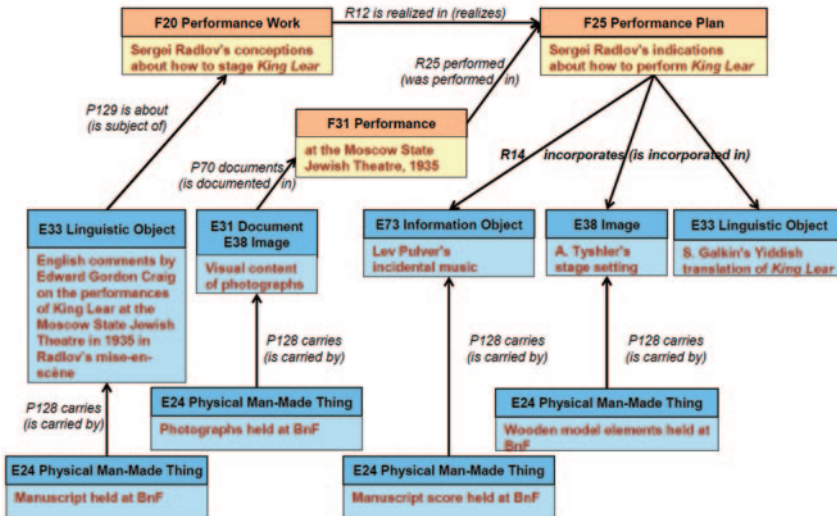


Fig. 1 - Il grafo presentato da Doerr, Bekiari e Le Boeuf modella una messa in scena di *King Lear* (Mosca 1935) diretta dal regista sovietico Sergei Radlov, a partire dalla documentazione conservata alla Bibliothèque nationale de France (Doerr, Bekiari, Le Boeuf 2008: 12).

concettuale dell'opera (Bekiari, Doerr, Le Boeuf 2015: 67), la seconda comprende invece l'insieme delle direttive impartite da un regista per combinare insieme i diversi elementi di uno spettacolo (Bekiari, Doerr, Le Boeuf 2015: 71).

Come si pu  notare in *Figura 1*, FRBRoo formalizza entit  intangibili attraverso documenti e oggetti fisici: le idee e i concetti che Sergei Radlov voleva esprimere attraverso *King Lear* (*F20 Performance Work*) sono riscontrabili in un manoscritto di Edward Gordon Craig (*E24 Physical Man-Made Thing*) che riporta commenti su quella specifica messa in scena (*E33 Linguistic Object*). Allo stesso modo, le indicazioni del regista sovietico che hanno definito la dimensione espressiva e performativa dello spettacolo (*F25 Performance Plan*) sono incorporate nelle risorse utilizzate durante il processo creativo, come la partitura musicale scritta appositamente da Lev Pulver (*E73 Information Object*), un modellino in legno raffigurante lo spazio scenico elaborato dal pittore e scenografo Aleksandr Tyshler (*E38 Image*) e il testo di *King Lear* tradotto per l'occasione in Yiddish dal poeta ebreo Shmuel Galkin (*E33 Linguistic Object*).

Inoltre, Le Boeuf ha dimostrato come il modello elaborato pu  essere utile ad archivi, musei e biblioteche delle arti dello spettacolo per realizzare piattaforme digitali *Linked Data* (Le Boeuf 2013: 12). Il *Linked Data*   un metodo che, se applicato

all'interno di uno specifico dominio, consente "la disseminazione di dati strutturati in modo che possano essere facilmente interconnessi e diventare sempre più utilizzabili" (Bountori 2017: 68). Pertanto, applicando a un archivio questo modello ontologico, sarebbe possibile raggruppare e relazionare tra di loro fonti contenenti tracce del processo creativo e di conseguenza realizzare una piattaforma di consultazione digitale in cui, oltre ai documenti derivanti dall'evento spettacolare, sarebbero consultabili anche le tracce della sua genesi.

Dal 2012, l'ICA (International Council on Archives), grazie al lavoro dell'EGAD (Expert Group on Archival Description), ha sviluppato il RiC-CM (Records in Contexts - Conceptual Model) e la relativa ontologia RiC-O (Records in Contexts - Ontology) che prendono spunto dai principali standard di descrizione archivistica, ma scardinano di fatto la descrizione gerarchica da essi definita, orientandosi verso una descrizione multidimensionale. Tenendo in considerazione il fondo di provenienza, il modello concettuale si presenta come un grafo che traccia delle relazioni tra il documento (o una sua parte) e il soggetto che lo ha prodotto, individuando l'attività alla quale il singolo documento o parte di esso si riferiscono (Bountori 2017: 68). A differenza degli standard di descrizione più tradizionali, RiC-CM non descrive l'archivio per essere d'aiuto alla ricerca, ma usa le entità proposte dal modello come base per la descrizione senza prevedere nessun prodotto finale in particolare (ICA, EGAD 2021: 2). Tra le quattro entità principali su cui si basa RiC-CM vi è *Activity*, che può essere intesa come i "processi che portano al raggiungimento di un fine" o "come il fine si realizza attraverso azioni coordinate" (ICA, EGAD 2021: 32). Va inoltre detto che *Activity* è un'entità di terzo livello al di sopra della quale si posiziona *Event*, ossia un elemento che si può sviluppare "su un periodo di tempo prolungato" (ICA, EGAD 2021: 32). Dunque, RiC-CM permetterebbe di utilizzare l'entità *Event* per connotare il processo creativo nel suo insieme, e *Activity* per delineare le sue diverse fasi di sviluppo.

Prendendo come esempio un diario di lavoro di Roberta Carreri, la *Figura 2* mostra come diverse pagine del diario (*RiC-E05 Record Part*), il soggetto produttore (*RiC-E08 Person*), e le istanze materiali del documento stesso (*RiC-E06 Instantiation*), offrano una testimonianza rispetto alla fase finale del processo creativo della performance *Judith*, esplicitata dall'entità *Activity* (*RiC-E15 Activity*). Adottando questo sistema per descrivere altre fonti relative alla produzione di *Judith*, si potrebbe ottenere un quadro piuttosto completo del contesto in cui il processo creativo è avvenuto e sarebbe possibile individuare le fasi attraverso cui si è sviluppato. Inoltre, anche in questo caso, le relazioni tra i documenti e i soggetti produttori, individuate attraverso una descrizione multidimensionale fondata sulle entità

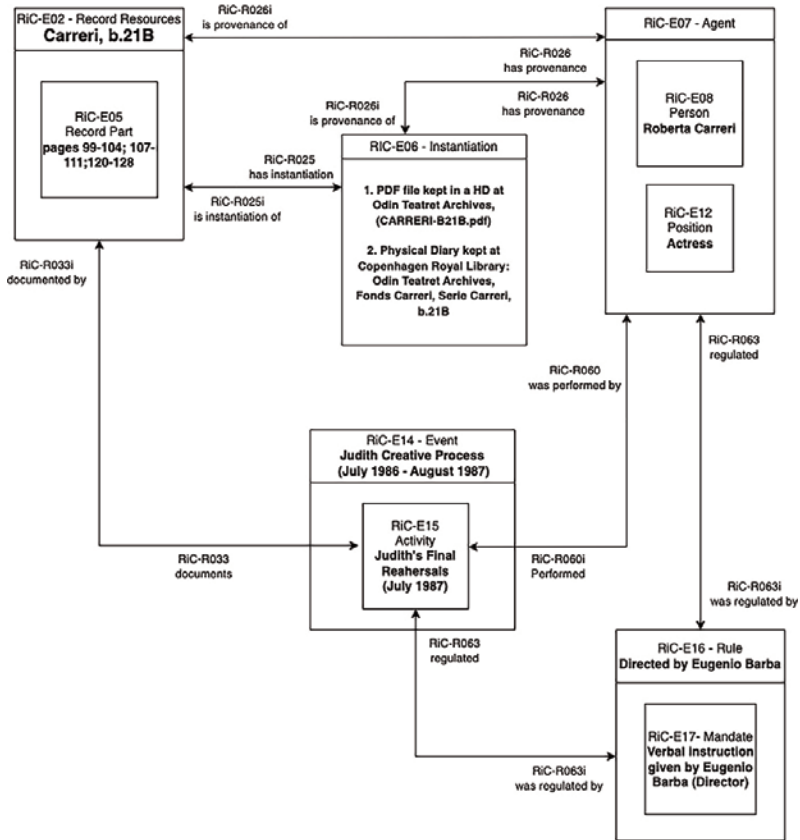


Fig. 2 - L'ultima fase di prove di Judith, modellata attraverso la descrizione multidimensionale proposta dal RiC-CM.

Event e *Activity*, costituirebbero un'ottima base per realizzare una piattaforma digitale *Linked Data* che permetterebbe all'utente di avere accesso alla creazione artistica e di analizzarla attraverso molteplici punti di vista.

Conclusioni

Come sosteneva Peggy Phelan, “l'unica vita della performance è nel presente. La performance non può essere salvata, registrata o documentata, o altrimenti circolare come rappresentazione della rappresentazione: una volta che lo fa, diventa qualcosa di diverso dalla performance” (Phelan 1996: 145). Quello che afferma la studiosa americana vale anche per il processo creativo, che non può essere archi-

viato e di cui i documenti sono solo una traccia. Tuttavia potremmo dire che, identificando le fonti e formalizzando le tracce che derivano dalla creazione artistica, sia possibile archiviare una rappresentazione del processo creativo.

Le due modalità concettuali sopra illustrate, sebbene non siano finalizzate propriamente alla formalizzazione concettuale della creazione artistica, costituiscono importanti basi per sviluppare futuri lavori che renderebbero tracciabili le fasi di ideazione e produzione di un evento spettacolare e consentirebbero di realizzare piattaforme digitali e strumenti di ricerca per cui il processo creativo sarebbe più facilmente accessibile e analizzabile. Di conseguenza, anche se la formalizzazione concettuale del processo creativo non coincide con il processo creativo stesso, essa potrebbe essere di fondamentale importanza per rispondere alle domande di ricerca di studiosi che si interessano di creazione artistica in ambito teatrale o performativo.

Ma questa formalizzazione potrebbe avere un'ulteriore finalità: se la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale tutela le arti dello spettacolo in quanto espressioni e rappresentazioni del patrimonio culturale, formalizzando il processo creativo le performing arts potrebbero essere tutelate anche in quanto contenitori di prassi, conoscenze e know-how che gruppi teatrali e comunità di studiosi riconoscono e condividono come parte del loro patrimonio culturale.

Bibliografia

- BARBA, EUGENIO, 1993, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, il Mulino, Bologna.
- BARBA, E., SAVARESE, N., 2011, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Pagina, Bari.
- BARBA, E., SAVARESE, N., 2017, *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Pagina, Bari.
- BEKIARI, C., DOERR, M., LE BOEUF, P., a cura di, 2015, *Definition of FRBRoo. A Conceptual Model for Bibliographic Information in Object Oriented Formalism*, https://repository.ifla.org/bitstream/123456789/659/1/frbroo_v_2.4.pdf (21 maggio 2023).
- BERLANGIERI, MARIA GRAZIA, 2020, *La forma dell'inarchiviabile. Fonti, dati, metadati: i documenti teatrali e la rimediazione digitale*, in «Arti dello Spettacolo / Performing Arts», Anno VI - Special Issue - 2020, pp. 16-22.
- BIAGETTI, MARIA TERESA, 2022, *La Scienza dell'informazione. Identità ed esperienze*, Franco Angeli, Milano.

- BIGNAMI, PAOLA, 2013, *Il documento teatrale: come dove quando*, in BAZZOCCHI, V., BIGNAMI, P., a cura di, *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, Carocci, Roma, pp. 29-39.
- BOUNTORI, LINA, 2017, *Archives in the Digital Age. Standards, Policies and Tools*, Chados Publishing, Cambridge (USA)-Kidlington (UK).
- CASSIERS, E., DE LAET, T., VAN DEN DIRES, L., 2019, *Text: The Director's Notebook*, in BOYLE, M.S., CORNISH, M., WOOLF, B., eds, *Postdramatic Theatre and Form*, Bloomsbury Publishing, Londra-New York, pp. 59-79.
- CHERNETICH, GAIA CLOTILDE, 2018, *Il corpo e la voce. Una prospettiva sulla trasmissione della memoria al Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, in ORECCHIA, D., CAVAGLIERI, L., a cura di, Dipartimento delle Arti e ALMADL - Area Biblioteche e Servizi allo Studio, Bologna, pp. 123-136.
- COMMISSIONE NAZIONALE ITALIANA PER L'UNESCO, 2003, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, http://unesco.blob.core.windows.net/documenti/5934dd11-74de-483c-89d5-328a69157f10/Convenzione%20Patrimonio%20Immateriale_ITA%20202.pdf (21 maggio 2023).
- DE MARINIS, MARCO, 2007, *Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali*, in «Annali Online Sezione di Lettere. Rivista di Linguistica Letteratura Cinema Teatro Arte», Anno II, Vol. 1, pp. 262-272.
- DE MARINIS, MARCO, 2008, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.
- DE MARINIS, MARCO, 2014, *Il processo creativo nel teatro contemporaneo: trionfo e trasmutazioni*, in «Teatro e Storia», n. 35, pp. 353-378.
- DOERR, M., BEKIARI, C., LE BOEUF, P., 2008, *FRBRoo, a Conceptual Model for Performing Arts*, 2008 Annual Conference of CIDOC, Athens, September 15 - 18, 2008, https://publications.ics.forth.gr/_publications/drfile.2008-06-42.pdf (21 maggio 2023).
- FLASZEN, L., POLLASTRELLI, C., MOLINARI, R., a cura di, 2007, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Firenze, La Casa Usher.
- GROTOWSKI, JERZY, 2020, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in POLLASTRELLI C., a cura di, *Jerzy Grotowski, Testi 1954-1998. Volume IV L'arte come veicolo 1984-1998*, La casa Usher, Firenze.
- ICA (INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES), EGAD (EXPERT GROUP ON ARCHIVAL DESCRIPTION), 2021, *Record in Contexts. Conceptual Model*, Consultation Draft vo.2, July 2021, https://www.ica.org/sites/default/files/ric-cm-02_july2021_o.pdf (22 maggio 2023).
- LE BOEUF, PATRICK, 2013, *Towards Performing Arts Information As Linked Data?*, SIBMAS 2012 Conference: Best Practice! Innovative Techniques for Performing Arts Collections, Libraries and Museums, Oct 2012, France, https://bnf.hal.science/file/index/docid/807942/file-name/Towards_Performing_Arts_Information_As_Linked_Data.pdf (21 maggio 2023).
- LE ROY, F., CASSIERS, E., CROMBEZ, T. et al., 2016, *Tracing Creation: The Director's Notebook as Ge-*

- netic Document of the Postdramatic Creative Process*, in «Contemporary Theatre Review», n. 4, vol. 26, pp. 468-484, <http://dighum.uantwerpen.be/zombrec/pdf/tracingcreation.pdf> (12 settembre 2023).
- LEHMANN, HANS-THIES, 2006, *Postdramatic Theatre*, traduzione di Karen Jüers-Munb, Routledge, London-New York.
- MANGO, LORENZO, 2003, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.
- MARINAI, EVA, 2021, *Storie popolari e fonti orali: la fonoteca di Elisabetta Salvatori, narratrice*, in MARINAI, E., MARCHESCHI, E., PATTI, M., a cura di, *Documenti d'artista. Processi, fonti, spazi, archiviazioni*, Pisa University Press, Pisa, pp. 23-34.
- PHELAN, PEGGY, 1996, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, Londra-New York.
- ROMS, HEIKE, 2013, *Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?*, in BORGGREEN, G., GADE, R., a cura di, *Performing Archives/Archives of Performance*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, pp. 35-52.
- SALAZAR, DANIELA, 2017, *Performance Arts and Their Memories*, in SANT, T., a cura di, *Documenting Performance. The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*, Bloomsbury Publishing, Londra-New York.
- SCHECHNER, RICHARD, 2003, *Performance Theory*, Routledge, Londra-New York.
- SCHECHNER, RICHARD, 2013, *Performance Studies: An Introduction*. Third Edition, Routledge, Londra-New York.
- SCHINO, MIRELLA, 2015, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Bulzoni, Roma.
- UNESCO, 2003, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Parigi.
- VACIS, GABRIELE, 2014, *Awarness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Bulzoni, Roma.

Sitografia

- EUROPEANA, 2020 *ECLAP*, <https://pro.europeana.eu/project/eclap> (21 maggio 2023).
- INCOMMON, 2015, <https://in-common.org/> (21 maggio 2023).
- ISTITUTO DI PRATICHE TEATRALI PER LA CURA DELLA PERSONA, 2017 <https://www.listituto.it/listituto> (21 maggio 2023).

Archiviare la performance. Questioni, casi studio, paradigmi di azione

137

LAURA PERNICE

1. La fisionomia del patrimonio teatrale dopo il restyling dell'UNESCO. Per un archivio teatrale come dispositivo di riattivazione

Il patrimonio teatrale è costituito da quanto documenta direttamente o indirettamente l'evento teatrale in sé, nella sua preparazione e nei suoi esiti. È pertanto un patrimonio eterogeneo, la cui composizione e la cui forma riflette il modo in cui è stato vissuto il teatro così sotto l'aspetto artistico come sotto l'aspetto sociale. [...] molte [...] sono le sedi pubbliche nelle quali, frammentato e disperso, giace il patrimonio teatrale e non meno numerose, anche se di minore importanza, sono le sedi private (Calendoli 1991: 22).

Il brano che abbiamo riportato è tratto dal saggio di Giovanni Calendoli¹ *Un bene culturale d'eccezione: il teatro*, contributo che fa parte degli atti del convegno organizzato a Parma nel 1990 dall'allora giovane A.D.U.I.T. (Associazione Docenti Universitari Italiani di Teatro) e intitolato emblematicamente *Il patrimonio teatrale*

¹ Giovanni Calendoli (1912-1995) è stato uno dei più illustri docenti italiani di teatro del Novecento. Già ordinario di Storia del teatro e dello spettacolo all'Università di Padova, all'epoca del convegno *Il patrimonio teatrale come bene culturale* era Presidente onorario dell'A.D.U.I.T.

come bene culturale. Il volume che raccoglie gli atti di questo convegno costituisce ancora oggi il principale presupposto teorico presente all'interno della bibliografia italiana sul tema del patrimonio teatrale. L'incontro dell'A.D.U.I.T., infatti, fu un momento di seminale importanza per gli studiosi delle cosiddette arti effimere, già all'epoca impegnati in prima persona nella classificazione, tutela e valorizzazione dell'immenso patrimonio di loro competenza.

Dal riassunto di Calendoli si comprende chiaramente quanto sia vasto e multiforme il patrimonio teatrale, e quanto la sua spiccata frammentarietà conservativa ponga questioni non banali di sguardo e di metodo per le ricerche di area teatrologica. Sintetizzando un *asset* di studi ormai di lungo corso sappiamo che l'opera teatrale, l'opera performativa, è forse l'unica che vive solo nel suo farsi, che si caratterizza come produzione transeunte ogni volta diversa, destinata a svanire nell'istante in cui è compiuta. La sua materia effimera fa i conti costantemente con la fondamentale questione della memoria del teatro², vale a dire di tutto ciò che a partire dall'esperienza viva dell'evento si sedimenta nei ricordi individuali e collettivi di artisti e spettatori, nonché nelle tracce materiali, nei "resti performativi" (Schneider 2008), che l'evento produce e lascia dietro di sé.

Sulla scorta di questa consapevolezza fondativa della moderna teatrologia, il concetto di patrimonio teatrale può essere articolato secondo una doppia dimensione teorica, che convoglia le due declinazioni che esso ha assunto nel corso della sua storia millenaria: quella materiale, costituita dai documenti, e quella immateriale, rappresentata dagli eventi.

Il riconoscimento ufficiale di questa specifica dimensione del patrimonio teatrale è ancora abbastanza recente, e risale alla Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (UNESCO 2003) adottata nel corso della trentaduesima sessione dalla Conferenza Generale dell'UNESCO svoltasi a Parigi il 17 ottobre del 2003. In questa occasione per la prima volta le arti performative sono state ritenute dei beni culturali di natura immateriale, meritevoli di salvaguardia e tutela.

² Su questo si veda almeno Banu 2005, Locatelli 2003 e 2006, Guarino 2005, Mango 2010.

Adottata senza alcun voto contrario³, la Convenzione siglata dall'UNESCO è entrata in vigore il 30 aprile 2006 (la firma italiana è arrivata nel 2007⁴) e ha rappresentato il punto d'arrivo, o meglio il vero e proprio traguardo, di un lungo processo di revisione e rinnovamento del concetto e della natura di patrimonio culturale, animato da un intenso dibattito internazionale nel corso degli anni Novanta.

Grazie all'apporto di nuovi *pattern* teorici e pratici extra-europei, provenienti dai Paesi del lontano Oriente e dalle culture africana e latino-americana, si è ridefinito il concetto di *cultural heritage* nel segno di un netto slittamento da una concezione di stampo umanistico a una di matrice antropologica. Se la prima era focalizzata sui valori di eccellenza, monumentalità, unicità e autenticità del bene culturale - e su questi si era iniziato a ragionare in termini di conservazione e valorizzazione già tra Ottocento e Novecento -, la seconda invece non è più centrata esclusivamente sull'oggetto, ma si allarga a comprendere l'intero processo antropologico-culturale che si sviluppa attorno e a partire da esso.

Senza entrare nel dettaglio delle acquisizioni teoriche che hanno portato al nuovo paradigma patrimoniale formulato dall'UNESCO, possiamo comunque ricordare i suoi principali interventi normativi di avvicinamento: la Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale del 1972, la Raccomandazione sulla salvaguardia della cultura tradizionale e del folklore del 1989, il Programma dei tesori umani viventi del 1993, la Lista dei capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità del 1997, la Dichiarazione universale per la diversità culturale del 2001. La genesi della Convenzione del 2003, tuttavia, non è esclusivamente una conseguenza di questi documenti ma, precisa l'esperta Chiara Bortolotto, "riflette anche l'assetto geopolitico che si è stabilito in seno all'Unesco dall'inizio degli anni '90 [...] e corrisponde alla più generale priorità dell'organizzazione, ossia la protezione della diversità culturale" (Bortolotto 2011: 14).

³ Sebbene nessuno dei 190 Paesi rappresentati abbia votato contro, significativo delle difficoltà insite nell'affrontare il tema del patrimonio culturale immateriale è il fatto che tre membri dell'UNESCO particolarmente influenti, Stati Uniti d'America, Canada e Regno Unito, si siano astenuti dal voto.

⁴ Dopo una fondamentale integrazione al Codice dei beni culturali e del paesaggio, attraverso la Legge n. 167 del 27 settembre 2007 (entrata in vigore a partire dal 13 ottobre 2007) anche l'Italia ha ratificato la Convenzione dandole effettiva esecuzione. Su questo cfr. Varricchio 2008.

Tra il 1972 e il 2003 numerosi incontri, convegni e trattati nazionali e internazionali hanno segnato l'evolversi della riflessione sul tema del patrimonio culturale, giungendo a ridisegnare in profondità la sua fisionomia concettuale e giuridica. In breve, i punti cardine di questo *restyling* sono stati: ridimensionamento dell'idea di autenticità, con lo spostamento del focus dall'oggetto (o prodotto finale, chiuso e circoscritto) al processo che si genera e vive intorno a esso; accettazione dell'idea di un patrimonio non tradizionalmente ancorato al passato bensì legato al vivente; ripensamento dei processi conservativi in termini di salvaguardia e non di protezione, vale a dire non solo di mantenimento dell'integrità fisica dei beni - ovviamente inadeguato per quelli immateriali - ma anche di misure volte a garantirne "l'identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione" (UNESCO 2003: art. 2, par. 3).

Il nuovo accento posto dalla Convenzione sugli interventi di ricerca e di documentazione coincide ampiamente con l'approccio adottato dagli archivi teatrali contemporanei, incentrato sulle buone pratiche di conservazione e condivisione, soprattutto informatica, della memoria materiale del teatro. In nome del principio che l'*intangible cultural heritage* sia qualcosa che viene "trasmesso [...] e costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi [...], e dà loro un senso d'identità e di continuità" (UNESCO 2003: art. 2, par. 1), appare evidente che gli archivi teatrali non possono essere considerati come statici depositi di storia e memoria, ma debbano essere ripensati come dei veri e propri dispositivi di continua riconfigurazione dei processi artistici.

Poiché la concretezza fisica degli eventi, la loro presenza tangibile, svanisce con il trascorrere della loro durata, la salvaguardia e la valorizzazione (per usare la terminologia dell'UNESCO) si incardinano nella testimoniabilità e nella documentazione, vale a dire, con Bortolotto, "nella registrazione delle pratiche culturali su supporti materiali e nella raccolta dei documenti ad esse relativi che sono resi accessibili grazie ai siti web o agli archivi" (Bortolotto 2011a: 31).

La questione del riconoscimento normativo delle arti dello spettacolo, dunque, non è affatto meramente tecnica, ma riguarda il complesso insieme di azioni che legittimano, documentano e trasmettono le espressioni artistiche, collegandosi al cruciale tema della memoria del teatro e della conservazione-valorizzazione delle sue tracce concrete. Le acquisizioni maturate in seno agli interventi dell'UNESCO, e più tardi elaborate anche dalla legislazione italiana, costituiscono il presupposto concettuale e pragmatico per qualsiasi intervento archivistico si voglia compiere sull'effimero-intangibile dell'arte teatrale. È pertanto sulla scorta di queste nuove,

fondamentali acquisizioni che nel nostro Paese (ma non solo) sono aumentate le ricerche, le pratiche e le iniziative sull'archiviazione delle performance, delle quali analizzeremo mirati esempi nel paragrafo successivo.

Sia chiaro, non vogliamo leggere le attuali prassi metodologiche degli studi teatrali, o il rinnovato interesse culturale per le risorse documentarie, semplicemente come la ricaduta *ipso facto* dei principi promulgati dall'UNESCO, ma considerare le linee della politica culturale europea come un riconoscimento e un sostegno per l'evoluzione di nuovi sguardi sul teatro, situati nella vitale dinamica della costituzione di fonti e dell'elaborazione di nessi.

Se ancora nel 1993 la studiosa americana Peggy Phelan limitava la vita delle opere al tempo presente⁵, ed esattamente come lei molti erano gli "adoratori della performance come effimero irredimibile" (De Marinis 2017: 168), dieci anni più tardi l'UNESCO formalizza un nuovo approccio alle arti dello spettacolo che non lascia più dubbi in campo teatrologico: non solo si riconosce il valore intangibile del patrimonio teatrale come fonte di "diversità culturale" e "creatività umana" (UNESCO 2003: art. 2, par. 1), ma in più se ne stabilisce la salvaguardia attraverso la documentazione, la tutela e la trasmissione dei suoi aspetti processuali, nell'ottica di una concezione patrimoniale ampia, "relativiste et plurielle" (Bortolotto 2011b: 23).

Tale riformulazione di paradigma della politica culturale europea, a nostro avviso, è ciò che negli ultimi anni sta portando a (ri)considerare gli archivi d'arte come - scrive Cristina Baldacci - "dispositivi processuali e partecipativi, come strumenti strategici di resistenza esistenziale e sociopolitica" (Baldacci 2016: 10). Specialmente nel caso degli archivi teatrali, legati ai processi, ai contesti, alla riattivazione⁶ di quelle forze e di quelle energie che hanno dato vita alle opere, i *pattern* concettuali e pratici introdotti dalla Convenzione del 2003 nel corso dei vent'anni dalla sua adozione si sono rivelati dei fondamentali strumenti per *archiviare le performance*, vale a dire per mettere in atto azioni di conservazione e tu-

⁵ "Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so it becomes something other than performance. [...] Performance becomes itself through disappearance" (Phelan 1993: 146).

⁶ Mutuando questo concetto dall'acuta riflessione di Claudio Meldolesi, riteniamo che la riattivazione si attagli perfettamente ai principi operativi di un archivio teatrale che si voglia porre come dispositivo generante. Cfr. Meldolesi, Molinari 2007.

tela dei beni teatrali “volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale” (UNESCO 2003: art. 2, par. 3).

2. Tra repertorio e archivio: la vita possibile delle tracce oltre l'effimero della performance

Posto il fatto che un archivio incarna sempre un “desiderio di immortalità” (Schino 2015: 16), è chiaro che esso lo diviene ancora di più nel caso del teatro, per cui la salvaguardia della memoria è *conditio sine qua non* per la sopravvivenza, ossia per produrre, conservare e trasmettere la conoscenza degli spettacoli.

Nel considerare lo statuto dell'archivio alla luce dei principi epistemici riguardanti il patrimonio teatrale, e perciò del riconoscimento della sua duplice natura materiale-documentale e intangibile-spettacolare, emerge una possibile articolazione delle tracce mnestiche degli eventi performativi secondo una doppia velocità. Scrive Ferdinando Taviani:

Nastri diversificati di tempo attraversano la cultura teatrale al suo interno. Essa si muove dentro il complesso o l'accumulo globale delle pratiche e delle innovazioni artistiche con due velocità fra loro in attrito: l'una lenta, produttrice di materiali stabili e di permanenti rovine; l'altra effimera, volatile, produttrice di scie. Rovine e scie sono due diversi correlativi oggettivi della Storia, ma anche due differenti velocità (Taviani 2009: 223).

Nella relazione dialettica tra le scie degli spettacoli fuggitivi e le rovine dei loro materiali stabili, nella continua contrattazione fra i loro tempi diversi, si sviluppa l'idea di archivio inteso come dispositivo generante, come entità capace non solo di preservare ma anche di estendere, di rilanciare verso il futuro, quei sentieri di segni e di sensi lasciati dagli spettacoli.

In questo punto di intersezione tra l'opera d'arte teatrale e ciò che di essa si fa scoria, traccia, materiale da deposito, può essere utile ricorrere alla distinzione che la studiosa americana Diana Taylor ha teorizzato ed enucleato in merito. Partendo dal presupposto teorico che i sistemi di accesso e trasmissione della conoscenza modificano gli stessi modi di conoscere e di essere – “ciò che conosciamo viene profondamente alterato dal modo in cui arriviamo a conoscerlo” (Taylor 2019: 199) –, Taylor distingue due differenti sistemi epistemici: il repertorio e l'archivio. Quanto la studiosa definisce repertorio è tutto ciò che della performance rimane

come comportamento *incorporato* nel performer stesso, nel suo complesso di azioni, gesti ed esperienza sensibile che nasce come corpo ed è inseparabile da esso, che solo attraverso di esso può essere trasmesso e diventare memoria attiva. Scrive Taylor che il repertorio

mette in relazione [*enacts*] la memoria incorporata: performance, gesti, oralità, azioni, danze, canti - in sintesi tutti gli atti ritenuti conoscenza effimera e non riproducibile. [...] Il repertorio richiede presenza: le persone partecipano alla produzione e alla riproduzione del sapere mediante l'«essere-là», in quanto componenti della trasmissione. Al contrario degli oggetti d'archivio che si presumono stabili, le azioni che costituiscono il repertorio non restano identiche. Il repertorio ad un tempo conserva e trasforma coreografie di significato (Taylor 2019: 52).

Quello che invece definisce archivio è tutto ciò che dalla performance viene reificato, che diventa un oggetto non modificabile, durevole e stabile, separato dalla fonte presente e corporea che l'ha generato. Se, puntualizza Taylor, l'UNESCO, nella sua fondamentale volontà di salvaguardare il patrimonio immateriale rischia di cadere nel paradosso che "l'archivio sia l'unica forma stabile di trasmissione" (Taylor 2019: 184), la vera sfida per una preservazione della performance attraverso la memoria è quella di far convivere repertorio e archivio, incorporato e documentato, in osmosi e in dialogo costanti e inscindibili.

Del resto in questo binomio teoretico, precisa la studiosa, "non si tratta [...] di binarismi statici o di momenti sequenziali (pre- o post-), ma di processi attivi: una serie di sistemi interrelati e contigui che partecipano continuamente alla creazione, all'immagazzinaggio e alla trasmissione della conoscenza" (Taylor 2019: 200). L'apparente divaricazione teorica tra sapere incorporato (*incorporate* o *embodied knowledge*⁷) e testimonianza documentaria si (ri)salda dunque nella possibilità di un approccio analitico che integra e interconnette forme repertoriali e forme archivistiche di memoria culturale, "combinan[do] il lavoro d'archivio e il repertorio in modi produttivi" (Taylor 2019: 60).

⁷ Inizialmente sviluppato nell'ambito dell'antropologia culturale ma ormai acquisito anche dagli studi teatrali, e in particolare dai Performance Studies, il concetto di *incorporate* o *embodied knowledge* può essere approfondito qui: Schechner 1988, Turner 1993, Hastrup 1995a e 1995b, Deriu 2012 e 2013.

È nel segno di questa prospettiva di indagine teoreticamente capiente che, ormai oltre vent'anni fa, la stessa Taylor ha fondato presso la New York University l'Hemispheric Institute of Performance and Politics, una delle realtà oggi più solide e importanti a livello internazionale nel campo della ricerca teatrale e performativa.

Mettendo in fecondo dialogo un'ingente selezione di documenti multimediali con artisti, istituzioni, studiosi, attivisti, l'istituto concepito e diretto da Taylor riesce davvero a compensare l'insufficienza di un'idea di archivio della performance come qualcosa legato al solo materiale contenuto in esso tramite una sua incessante riattivazione, una ri-messa in vita delle fonti grazie all'interazione e modificazione di artisti, ricercatori, allievi, ossia - latamente - del concetto di repertorio.

L'obiettivo di archiviare le performance valorizzando la dimensione del repertorio, complementare a quella dell'archivio e capace di fare memoria delle prassi artistiche e della loro trasmissione, rappresenta la sfida centrale del progetto di Taylor, il quale pertanto non persegue esclusivamente scopi conservativi, ma si confronta con quesiti specifici che ne definiscono ulteriori finalità. Alla domanda ineludibile su come archiviare, conservare e preservare un atto che acquisisce il proprio senso solo nella sua materia viva, nella sua presenza inconservabile, l'istituto newyorkese risponde con soluzioni archivistiche segnatamente adatte alle performance e dunque alternative rispetto all'impostazione logocentrica tradizionale. Dall'attività di ricerca di Taylor e dalla collaborazione di numerosi stakeholder è nato infatti l'Hemispheric Institute Digital Video Library (HIDVL), un enorme database che, con più di 900 ore di streaming, è attualmente il più grande archivio video *open source* del continente americano e copre un arco temporale che va dagli anni Settanta a oggi.

Il progetto dell'HIDVL non si esaurisce nella raccolta, selezione e catalogazione dei materiali audiovisivi a cui dà accesso: perché essi possano funzionare non come semplici testimonianze, ma riattivando quegli atti originari, presenti e vivi da cui sorgono, l'istituto realizza sistematicamente una fitta serie di attività che contestualizzano i documenti, e altresì mettono in dialogo artisti, allievi, ricercatori e associazioni al fine di condividere idee e lavori. Convegni itineranti, pubblicazioni periodiche, corsi, workshop, residenze artistiche ed eventi locali a cui prendono parte soggetti provenienti da tutta l'America diventano occasioni concrete per una trasmissione corpo a corpo delle conoscenze, per una riattivazione dell'aspetto relazionale sotteso alle espressioni artistiche, per uno scambio culturale e un confronto critico volti a rimodulare e riprocessare il senso delle performance, magari a scoprirne nuovi percorsi di significato anche imprevedibili o eccentrici.

La metodologia di ricerca praticata all’Hemispheric Institute sembra collegarsi concettualmente alle tesi formulate da Jacques Derrida (non a caso citato spesso negli studi di Taylor), per il quale un archivio “non è solo il luogo di stoccaggio e di conservazione di un contenuto *archiviabile passato*. [...] No, la struttura tecnica dell’archivio *archiviante* determina anche la struttura del contenuto *archiviabile*. [...] L’archiviazione produce dal momento che registra l’evento” (Derrida 2005: 28).

L’archivio, dunque, non deve abbandonarsi al *sonno* di una conservazione statica, di un immagazzinaggio fine a se stesso che *raffredda e immobilizza* i materiali rendendoli inerti, ma al contrario deve fornire le leggi, le condizioni di possibilità e le funzioni operazionali che permettono di ripensarli, re-immaginarli, ricostruirli, di ereditare il loro sapere teorico e pratico e proiettarlo verso il futuro.

Leggi, condizioni di possibilità e funzioni vanno anch’esse continuamente riconsiderate e reinventate secondo un’idea efficace di *living archive*, ossia di archivio *vivente* in quanto garanzia di vita futura per i suoi documenti, nonché in quanto capace di operazioni di implementazione, riconfigurazione e incessante riappropriazione creativa di quel lascito che prende in carico. Una perpetua messa in discussione, insomma, che implica – è ancora Baldacci a sottolinearlo – la “consapevolezza che al suo interno sopravvivono amnesie socioculturali e brame di potere, e che il suo ruolo di guardiano del passato, quindi anche di garante del futuro, deve essere costantemente rivalutato e riposizionato” (Baldacci 2016: 7).

Con parole affini Claudia Castellucci, drammaturga cofondatrice della Societas Raffaello Sanzio, ha definito i materiali contenuti nell’archivio della storica compagnia di Cesena “fermenti a riposo e non documenti del passato”, raccolti a partire da “un impulso di conservazione nell’ipotesi [...] di una ripresa di quegli oggetti per una loro riattivazione” (Castellucci 2019: 1).

Archivio tutt’oggi in corso di documentazione e digitalizzazione, grazie a importanti progetti universitari internazionali⁸ e sotto l’egida della compagnia cesenate, quello della Societas è tra gli esempi più virtuosi di una strategia di approccio e di azione che, ricorrendo alla terminologia e alla prospettiva di Taylor, possiamo definire dell’archivio-repertorio: un ripensamento dei materiali in esso conservati che possa costantemente rimetterli in vita, che possa processarne dinamiche interne e relazioni esterne per mezzo dell’interazione viva e presente con gli artisti.

⁸ I progetti *Archivio* (Università di Creta), *A.R.C.H.* (Università di Atene) e *CREARCH* (Università del Peloponneso).

In chiusura - e come possibile abbrivio per future ricognizioni che qui sarebbe impossibile sviluppare - vorremmo tirare le somme delle questioni che abbiamo messo in campo, attraversando altri *exempla* significativi di archivi teatrali realmente generanti, espressione concreta e fruttuosa di quelle “buone pratiche e metodologie scientifiche per la raccolta, la gestione, l’inventariazione e la valorizzazione dei beni immateriali” (Bortolotto 2011a: 4).

Sul fronte dei programmi universitari italiani per la conservazione e condivisione informatica delle tracce delle performance spiccano: *Ormete - Oralità Memoria Teatro*, un progetto nato dalla volontà di Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri e volto alla tutela e valorizzazione del patrimonio teatrale orale, che ha realizzato un apposito archivio fruibile online (*Patrimonio orale*) contenente fonti sonore - per lo più audio-interviste - depositate presso l’Istituto Centrale dei Beni sonori e audiovisivi di Roma; *Sciami. Network di arti performative, video e suono* diretto da Valentina Valentini, che convoglia tre percorsi di ricerca (*Nuovo teatro made in Italy, Gruppo acusma, Video d’autore*) e una webzine semestrale («Sciami | ricerche»), analizzando e documentando attraverso materiali eterogenei esperienze significative nel campo delle arti performative, del video e delle installazioni; *INCOMMON, in Praise of Community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)* diretto da Annalisa Sacchi in collaborazione con Enrico Pitozzi e Stefano Tomassini si occupa dello studio e della documentazione digitale delle performance di artisti italiani legate alle pratiche comunitarie sviluppate negli anni Sessanta e Settanta, consentendo di cogliere e divulgare il senso del sapere, dello specifico *incorporate knowledge* che queste performance veicolano, anche a chi non ha partecipato concretamente alla sua trasmissione.

Sul versante dei progetti extra-universitari (talvolta in sinergia con ricercatori accademici) quattro casi virtuosi e paradigmatici sono: l’archivio del Teatro San Carlo di Napoli, quello del produttore e curatore Andres Neumann, il progetto *Malagola* da poco avviato a Ravenna su desiderio di Ermanna Montanari del Teatro delle Albe, e il LAF LIS Living Archive Floating Islands (Archivio Vivente Isole Galleggianti) ideato da Eugenio Barba e in corso d’opera negli spazi della Biblioteca Bernardini di Lecce.

Il punto di forza del primo caso è stato l’inaugurazione dell’archivio storico MeMus che, soprattutto grazie all’intervento del collettivo di artisti Studio Azzurro, ha preso forma come un vero e proprio centro polifunzionale dotato delle più moderne tecnologie, comprese una galleria virtuale in 3D, una sala per eventi, un centro documentazione sul Lirico napoletano con testimonianze e documenti multimediali. L’archivio Neumann, invece, che raccoglie materiali eterogenei che

coprono un arco di tempo che va dal 1995 al 2015, e che riguardano artisti del calibro di Peter Brook, Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Bob Wilson e il Living Theatre, ha realizzato numerose attività volte al ripensamento delle sue fonti, a far sì che esse non rimangano frammenti inerti ma possano generare nuovi esiti, nuove forme, nuove creazioni. Emblematico, tra le altre iniziative, il ritorno di una performance in presenza a partire dai suoi materiali, ossia l'incontro-spettacolo *Palermo Palermo: l'artista, la città* (2018) legato allo storico allestimento di Pina Bausch che, non a caso, aveva come sottotitolo *L'Archivio dal vivo*.

Il recente progetto *Malagola*, diretto da Montanari insieme allo studioso Enrico Pitozzi, coniuga nello stesso luogo fisico l'archivio ormai quarantennale del Teatro delle Albe, una collezione in evoluzione di archivi sonori, e soprattutto la scuola di vocalità diretta dalla stessa Montanari, in un'osmosi reale e inscindibile tra archivio e repertorio, tra le tracce di ciò che è stato e la memoria presente incarnata dall'artista.

Infine, ambizioso e illuminato è il progetto Living Archives Floating Islands (Archivio Vivente Isole Galleggianti), nato nel luglio del 2022 da un partenariato culturale tra la Regione Puglia e la Fondazione Barba Varley ETS. Grazie al generoso atto di donazione con cui Eugenio Barba ha ceduto al Polo Biblio-Museale della Puglia i fondi bibliografici e documentari relativi alla sua esperienza artistica e a quella dell'Odin Teatret, presso la Biblioteca Bernardini di Lecce sta sorgendo un "archivio-mostra-istallazione interattiva"⁹ che inquadra la vita e l'opera di Barba nonché la memoria storica delle Isole Galleggianti, ossia dei numerosi gruppi del Terzo Teatro che contribuirono a mutare la cultura dello spettacolo dopo il '68. Da poco intervistato in merito a questa originale struttura operativa, Barba ha spiegato che

il LAFLIS è organizzato in tre campi simultanei d'azione: a) Memoria: un archivio centro studio tradizionale che cataloga e inventaria materiali storici e li mette a disposizione di studiosi e interessati; b) Trasmissione: un ambiente di elaborazione dei documenti con pubblicazioni, studi comparativi, incontri, seminari e disseminazione didattica, fonte di nuove creazioni e operazioni artistiche; c) Trasformazione: i reperti degli spettacoli dell'Odin Teatret sono messi in scena grazie a installazioni che danno al visitatore l'occasione di inte-

⁹ Cfr. la presentazione del progetto su <https://fondazionebarbavarley.org/laflis/> (29 agosto 2023).

ragire e viverli in una dimensione sensoriale e immaginativa. [...] Questo è l'*Archivio vivente*, un ambiente e uno spazio operativo, sociale ed emotivo, con archivisti, studiosi, gente di teatro/danza e artisti di arti visuali uniti dalla passione di liberare il passato dalla sua gabbia e farlo correre nel Presente (Barba in Sansone 2023: XVII e XIX).

La lucidità appassionata con cui il fondatore dell'Odin Teatret descrive il suo disegno di *living archive* rafforza la consapevolezza dell'importante "patrimonio cognitivo" (Barba in Sansone 2023: XVIII) costituito da un archivio: la documentazione e, nel contempo, l'incessante palingenesi di questo patrimonio, la sua metamorfosi in forme e linguaggi che stimolino nuove interazioni con gli spettatori e nuovi percorsi espressivi da parte degli artisti, è indubbiamente la sfida cruciale dei prossimi anni.

Ognuno dei progetti che abbiamo osservato poggia con fermezza sui principi e i paradigmi epistemici concernenti l'*intangible cultural heritage* introdotti dalla Convenzione dell'UNESCO, rappresentando forse una delle espressioni più compiute, delle manifestazioni più patenti e concrete, delle acquisizioni teoriche e pratiche che si sono stratificate negli ultimi vent'anni. Pur con modalità operazionali diverse, ciascuno costituisce un ampio bacino di informazione documentaria in ambito teatrale, o meglio un archivio-dispositivo vivente che, nella dinamica fattiva della raccolta, classificazione, divulgazione e riattivazione dei documenti rende processuali e non inermi testi, immagini e suoni di quest'arte *in motion*.

Bibliografia

- BALDACCI, CRISTINA, 2016, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi, Monza.
- BANU, GEORGES, 2005, *Memorie del teatro*, VAZZOLER, F., a cura di, il Melangolo, Genova (ed. or. 1987, *Mémoires du théâtre: essai*, Actes Sud, Arles).
- BORTOLOTTO, CHIARA, 2011a, *L'identificazione del patrimonio culturale immateriale in applicazione della Convenzione Unesco del 2003*, in *Identificazione partecipativa del patrimonio culturale immateriale*, a cura di ASPACI - Associazione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale, Centro Stampa BCS - Milano Regione Lombardia, Milano, pp. 13-34.
- BORTOLOTTO, CHIARA, 2011b, *Le trouble du patrimoine culturel immatériel*, in BORTOLOTTO, C., a cura di, *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, Paris.

- CALENDOLI, GIOVANNI, 1991, *Un bene culturale d'eccezione: il teatro*, in TREZZINI, L., a cura di, *Il patrimonio teatrale come bene culturale. Convegno di studi - Parma 24-25 aprile 1990*, Bulzoni, Roma, pp. 19-26.
- CASTELLUCCI, CLAUDIA, 2019, *La questione estetica di un archivio artistico, nella concezione e nell'uso*, <https://www.societas.es/opera/la-questione-estetica-di-un-archivio-artistico-nella-concezione-e-nelluso/> (30 maggio 2023).
- DE MARINIS, MARCO, 2017, *Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia*, in DE MARINIS, M., FERRARESI, R., a cura di, *Pensare il teatro. Nuova teatrologia e performance studies*, «Culture Teatrali», n. 26, La casa Usher, Lucca, pp. 166-175.
- DERIU, FABRIZIO, 2012, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma.
- DERIU, FABRIZIO, 2013, *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze.
- DERRIDA, JACQUES, 2005, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli (ed. or. *Mal d'archive: une impression freudienne*, Galilée, Paris, 1995).
- GUARINO, RAIMONDO, 2005, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Roma-Bari.
- HASTRUP, KRISTEN, 1995a *Incorporated Knowledge*, in «Mime Journal», n. 7, Pomona College - Theatre Department, Claremont, pp. 2-9.
- HASTRUP, KRISTEN, 1995b, *Passage to Anthropology: between Experience and Theory*, Routledge, London-New York.
- LOCATELLI, STEFANO, 2003, *La memoria del teatro nell'era di Internet*, in «Il Castello di Elsinore», n. 46, vol. XVI, pp. 61-82.
- LOCATELLI, STEFANO, 2006 *Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane*, in «Il Castello di Elsinore», n. 54, vol. XIX, pp. 139-174.
- MANGO, LORENZO, 2010, *Costruire la memoria del nuovo*, in CILENTO E., a cura di, *Teatro e memoria. Madamina, il catalogo è in rete*, Tipolit, Napoli, pp. 35-47.
- MELDOLESI, C., MOLINARI, R. M., 2007, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano.
- PHELAN, PEGGY, 1993, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London-New York.
- SANSONE, VINCENZO, 2023, *Eugenio Barba, l'archivio, il video*, in «Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia», n. 5, 6/2023, pp. VII-XXIII, <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/20891/18542> (29 agosto 2023).
- SCHECHNER, RICHARD, 1988, *Performance theory*, Routledge, London-New York.
- SCHINO, MIRELLA, 2015, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Bulzoni, Roma.
- SCHNEIDER, REBECCA, 2008, *Resti performativi*, in GRAVANO V. et al., a cura di, *B. Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, Costa & Nolan, Genova, pp. 13-30 (ed. or. *Performance Remains*, in «Performance Research», n. 2, vol. VI, 2001, pp. 100-108).

- TAVIANI, FERDINANDO, 2009, *Il volo dello sciancato: evoluzioni teatrali italiane*, in VOLLI U., a cura di, *La Cultura Italiana*, vol. IX, UTET, Torino, pp. 213-343.
- TAYLOR, DIANA, 2019, *Performance, politica e memoria culturale*, in DERIU F., a cura di, Artemide, Roma (ed. or. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University, Durham, 2003).
- TURNER, VICTOR W., 1993, *Antropologia della performance*, DE MATTEIS S., a cura di, Il Mulino, Bologna (ed. or. *The anthropology of performance*, Paj Publication, New York, 1986).
- VARRICCHIO, ENZO, 2008 *Il patrimonio immateriale nella legislazione italiana*, in «Nuova Museologia», n. 19, pp. 18-21.

Sitografia

- ARCHIVIO TEATRALE ANDRES NEUMANN, <http://www.archiviotentraleandresneumann.org/> (30 maggio 2023).
- HEMISPHERIC INSTITUTE DIGITAL VIDEO LIBRARY, <https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl.html> (30 maggio 2023).
- HEMISPHERIC INSTITUTE OF PERFORMANCE AND POLITICS, <https://hemisphericinstitute.org/en/> (30 maggio 2023).
- INCOMMON, IN PRAISE OF COMMUNITY. SHARED CREATIVITY IN ARTS AND POLITICS IN ITALY (1959-1979), <https://www.in-common.org/> (30 maggio 2023).
- LAF LIS LIVING ARCHIVE FLOATING ISLANDS, <https://fondazionebarbavarley.org/laf lis/> (29 agosto 2023).
- ORMETE – ORALITÀ MEMORIA TEATRO, <http://www.ormete.net/homepage/> (30 maggio 2023).
- SCIAMI. NETWORK DI ARTI PERFORMATIVE, VIDEO E SUONO, <https://sciami.com/> (30 maggio 2023).
- UNESCO, 2003, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, https://unesclublob.blob.core.windows.net/documenti/5934dd11-74de-483c-89d5-328a69157f10/Convenzione%20Patrimonio%20Immateriale_ITA%202.pdf (23 ottobre 2023).

The Giufà Project: oralità, teatro e identità per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale

151

FRANCESCO PIPPARELLI, LAURA FATINI, REDI ASABELLA

1. Indagare le radici comuni attraverso l'educazione non-formale e le metodologie teatrali per facilitare il dialogo interculturale e salvaguardare il patrimonio culturale immateriale

In che misura progetti e residenze internazionali possono contribuire alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio culturale immateriale? Possono nascere o essere sviluppati dalla società civile, dalle associazioni e da gruppi di cittadini e non soltanto da parte delle istituzioni? Per analizzare The Giufà Project (d'ora in poi TGP), iniziativa artistica indipendente che sviluppa laboratori e performance in più nazioni, è necessario iniziare da questi interrogativi. Non perché ci possano essere dubbi circa l'efficacia del progetto, dimostrata nelle differenti applicazioni e declinazioni che questo ha avuto nel corso degli ultimi 6 anni, quanto per studiarne un aspetto più specifico, quello appunto del racconto e della veicolazione del patrimonio culturale immateriale e del potenziale impatto che può avere la costruzione di questo tipo di processo intorno a figure archetipiche. Uno degli aspetti più interessanti del progetto è infatti la permeabilità del lavoro che viene compiuto a partire dalla figura di Giufà¹ rispetto a tradizioni, input, approcci artistici tipici dei

¹ Che si vedrà avere molti nomi a seconda delle aree geografiche, ma con storie, caratteristiche e obiettivi simili in tutte le tradizioni orali nelle quali lo si può rintracciare.

luoghi in cui esso si è svolto: ciò potrebbe essere legato al concetto di archetipo. Occorrerà inoltre differenziare, all'interno di TGP, tra lo spettacolo professionistico e le attività di social/community theatre, che presentano obiettivi e metodologie differenti (ma non in contraddizione): a tal fine, si procederà con l'analisi di come il patrimonio culturale immateriale possa connettersi con il TGP. Ciò consentirà di tracciare un esempio metodologico (così come alcuni *dos* and *don'ts*) e di produrre riflessioni utili sia a coloro (associazioni, gruppi, realtà artistiche) che vogliono costruire progetti simili, che a istituzioni ed enti che vogliono finanziarne il lavoro. I progetti artistici e le iniziative internazionali, attraverso metodologie formali e non, da diverse decine di anni rientrano nei piani di intervento e nelle strategie di investimento di fondazioni e istituzioni (Waller 1993; Marxen 2011), avendo dimostrato grande duttilità e adattabilità all'ambiente. Resta pur vero che Stato e mercato mal sopportano la comunità e i corpi intermedi, che pur contribuiscono alla crescita del bene comune, come dice Fiaschini (2022), nella res pubblica (Rivoltella e Berardi 2022). Nello specifico, i progetti che insegnano tecniche artistiche possono anche favorire lo sviluppo delle capacità espressive, dell'empatia e dell'ascolto e soprattutto del pensiero critico ed indipendente, con il processo di creazione del senso che è creativo quanto critico (Dumitru 2019). Ciò viene confermato anche dalla definizione fornita dalla American Art Therapy Association, che evidenzia come i processi artistici possano favorire una rosa davvero ampia di spunti di crescita e sviluppo: "It is a therapeutic means of reconciling emotional conflicts, fostering self-awareness, developing social skills, managing behavior, solving problems, reducing anxiety, aiding reality orientation, and increasing self-esteem"² (American Art Therapy Association, Malchiodi 2005).

Identificazione, background culturale e confronto con l'altro: gli archetipi come potenziale punto di incontro

L'arte ha il potere di accrescere e amplificare emozioni o tratti identitari, così come in certi casi può diventare modello, di ciò che siamo in quanto specie. In questi casi il prodotto artistico si definisce archetipo, cioè modello primigenio, primo esempio, e riferimento per ciò che verrà dopo. L'archetipo diventa radice e

² "È un mezzo terapeutico per riconciliare i conflitti emotivi, favorire la consapevolezza di sé, sviluppare le abilità sociali, gestire il comportamento, risolvere i problemi, ridurre l'ansia, aiutare l'orientamento alla realtà e aumentare l'autostima" [dove non diversamente indicato la traduzione in italiano è di chi scrive].

pietra di paragone perché esprime tratti identitari - valori, concetti morali, tradizioni, canoni estetici e riferimenti storici e culturali - riconosciuti dai membri di un gruppo, fin quasi a diventarne emblema, e portavoce: si pensi all'*Iliade* e al suo rapporto con i poemi epici successivi o con la civiltà greca che essa rappresenta. Il potenziale dei progetti che si appoggiano sull'arte come leva per sviluppare auto-coscienza, crescita e dialogo (Verhine 1993, Salatino 2011, Rossi Ghiglione 2015) può quindi essere rinforzato dall'integrazione di figure archetipiche? Ricordando quale sia l'obiettivo di tali progetti:

Si è ben consci del fatto che non necessariamente si creeranno 'ambasciatori di pace', nuovi leaders di cambiamento o nuove figure ponte tra culture, quanto piuttosto delle possibilità alla creazione di brecce nelle mura della xenofobia - che rimane una paura, prima che un'avversione. Esse sono difatti ciò che apre ad un futuro dove una reale convivenza di identità distinte sia possibile (Pipparelli 2023: 12).

Identità culturali e personali distinte in comunicazione tra loro. Resta una necessità di primaria importanza: poter trovare nuovi approcci, sia per il bisogno di innovazione e dinamicità, sia per la ricerca di maggiore efficacia e capacità di permeazione nei tessuti sociali di tali iniziative, ad esempio aiutando a trovare punti in comune (Putnam 1993). Questo è quanto cercano di fare i progetti di arte partecipativa e di comunità: sviluppare un proprio percorso di racconto della società tramite l'arte, partecipando allo stesso tempo alla quotidianità della comunità e all'universalità della ricerca artistica.

Peter Brook, descrivendo il suo approccio al lavoro artistico, lo definiva infatti a metà strada tra la vicinanza della realtà e la distanza del mito: perché se non c'è distanza non ci si stupisce, e se non c'è vicinanza non ci si commuove (Nightingale 1995). La ricerca di un linguaggio universale, capace di parlare all'uomo al di là dei limiti rappresentati dallo spazio e dal tempo, ha da sempre caratterizzato la produzione artistica nelle sue numerose forme: dai racconti omerici, alle tragedie greche e shakespeariane, dalla Commedia dantesca alle note di Beethoven, dalle impronte di mani delle caverne preistoriche a Guernica, l'arte ha cercato un modo per varcare confini fisici e temporali, politici, geografici o storici. Così facendo, gli artisti hanno creato un patrimonio - materiale e immateriale - che è stato tramandato per generazioni. Ciò ha contribuito a costruire l'idea che l'umanità ha di se stessa, definendola, indirizzandola, influenzandola:

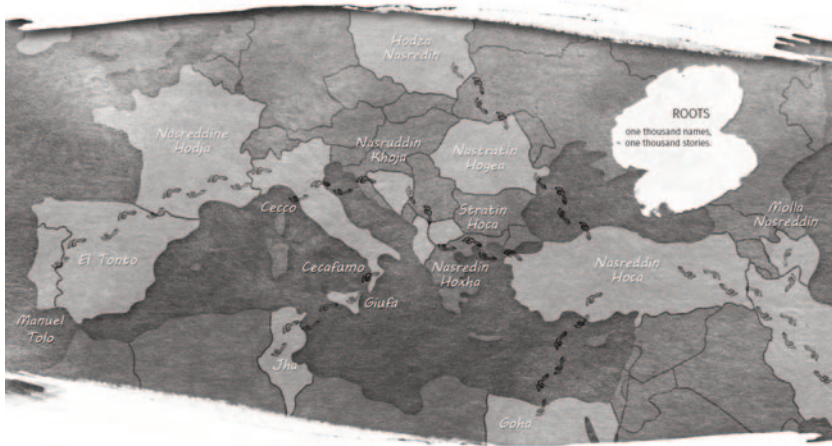


Fig. 1 - Mappa del Mar Mediterraneo con alcuni dei nomi di Giufà presente nel sito del progetto.

un *mare magnum* che solleva e spinge la fragile imbarcazione³ che contiene tutti noi, chi ci ha preceduto e chi ci seguirà. Tale immenso patrimonio è soggetto, per sua natura, a vari cambiamenti: rimaneggiamenti, traduzioni, tradimenti, deperimento e talvolta scomparsa, per poi magari riemergere dopo secoli altrove⁴.

³ “Ogni artista oggi è imbarcato nella galera del suo tempo e deve rassegnarvisi, anche se ritiene che la galera ha un sentore equivoco, che i capiciuma sono veramente troppi e che, per giunta, la rotta non è quella buona” (Camus 1997: 240).

⁴ Così come a vari cambiamenti è soggetta anche la definizione che ad esso si associa; ciò è dovuto all’ampiezza di tali concetti. Si prenda ad esempio il caso italiano a livello legislativo: la legge 1089 del 1939 è attualmente in vigore e riporta: “Sono soggette alla presente legge le cose, immobili e mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico, compresi: a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà; b) le cose d’interesse numismatico; c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, i documenti notevoli, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni aventi carattere di rarità e di pregio. Vi sono pure compresi le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico. Non sono soggette alla disciplina della presente legge le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni” o il codice dei beni culturali, che in parte tenta di integrare già nel 2004. Al detto Codice, nel 2017 è stato aggiunto l’Art. 10, comma 3 lettera d: “le cose, a chiunque appartenenti, che presentano un interesse arti-

2. Relazioni, dialogo, archetipi e modelli comuni

La forza che questo bagaglio comune porta con sé tuttavia non scema, il suo messaggio non muta, e parla direttamente a chi lo ascolta, con la stessa forza di quando è stato concepito, attraverso i secoli e sotto varie forme:

Ci vengono in aiuto i miti, i sogni, le favole ed i deliri dei pazienti psicotici. In questi materiali è possibile individuare gli archetipi in tutta la loro potenza. In effetti, è difficile mostrare gli archetipi in sé, come presenze autonome. Essi, al pari degli istinti, sono comprensibili solo quando si manifestano concretamente (Jung 1980: 81).

Amleto parla ancora dello sgomento che si prova di fronte ad un “mondo fuori squadra”, Antigone guarda ancora il suo interlocutore dritto negli occhi con la sua richiesta impossibile, la Monnalisa sigla il suo mistero nelle sue labbra appena dischiuse. Possiamo dunque dire che il patrimonio culturale non è immobile, c'è un costante movimento dal passato verso il futuro. Questo vale tanto di più per il patrimonio culturale immateriale, definito dalla Convenzione Unesco come “le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how [...] che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale” (UNESCO 2003: 2). Vista la complessità socio-politica attuale, è evidente che la semplice conservazione dei differenti patrimoni culturali, per quanto vitale, non possa bastare; è necessario operare la trasmissione di questi patrimoni alle nuove generazioni e alle comunità che interagiscono con quella di origine. “In questo senso, il ‘salvaguardare’ dei patrimoni culturali immateriali non dovrebbe essere considerato come la ‘conservazione’ del patrimonio culturale immateriale nel senso di mantenere l’eredità in una condizione inalterata. Dovrebbe essere inteso come ‘salvaguardia’ o garantire il ‘dinamismo’ del patrimonio culturale immateriale” (Yoshida 2004: 109). Per mettere in atto questa trasmissione, il primo passo è sicuramente il riconoscimento, l’individuazione, di ciò che può essere definito “patrimonio culturale immateriale”. La definizione sopra pro-

stico, storico, archeologico o etnoantropologico eccezionale per l’integrità e la completezza del patrimonio culturale della Nazione”. Si rimanda al sito del Ministero per una lettura completa.

posta indica alcune realizzazioni e pratiche che possono individuarlo, e le mette in relazione con coloro (comunità, gruppi e individui) che lo riconoscono come parte del proprio patrimonio culturale. Possiamo dunque desumere che il patrimonio culturale immateriale metta in atto una relazione tra la comunità umana (che lo ha prodotto) e le sue espressioni: qualsiasi elaborato artistico, creato dall'uomo, si definisce all'interno di una relazione, parte dall'uomo e ad esso torna. Ma non basta questo: chi lo riceve deve infatti riconoscerlo come proprio, deve potersi rispecchiare in esso.

Piuttosto che essere semplicemente un processo di creazione di conoscenza condivisa, la partecipazione è un processo in cui le persone danno significato a se stesse e alle loro relazioni con gli altri e possono discutere delle differenze, dei confini e dei modi di appartenenza nella vita quotidiana; le loro pratiche formali e informali possono incontrarsi e influenzarsi reciprocamente (Sokka *et al.* 2021: 8).

Senza addentrarci nella psicologia analitica di Jung, possiamo richiamare brevemente il suo concetto di archetipo⁵, il tipo originario, il modello primitivo cui tutto il resto si ispira e che è un contenuto dell'inconscio collettivo: Jung (1977) descrive come il concetto di archetipo raccolga l'esistenza nella psiche di forme determinate che sembrano essere presenti sempre e dovunque. Gli archetipi non risultano mai accessibili direttamente, ma emergono nel linguaggio metaforico, nel mito, nel sogno, nelle tradizioni popolari: questa loro indefinitezza permette proprio la non individuazione nel tempo e nello spazio, e la conseguente connessione tra l'individuo e la collettività, presente, passata e futura.

Si vuole far riflettere, dunque, sul fatto che sia il rimando all'archetipo, in certi casi, a favorire quel rispecchiamento del singolo che abbiamo detto essere indispensabile perché la "semplice opera d'arte" possa definirsi patrimonio culturale (materiale o immateriale). Un richiamo al modello che valga per tutti, e che tutti

⁵ Platone (2017), nel *Timeo* (28, ter) parla di "ciò che rimane sempre uguale" come modello per la creazione del demiurgo: "Senza l'intervento di una causa, non si può creare nulla. Inoltre, ogni volta che un demiurgo fa qualcosa ponendo gli occhi su ciò che rimane sempre uguale e prendendo un oggetto del genere come modello, per riprodurne la forma e le proprietà, tutto ciò che fa è necessariamente bello".

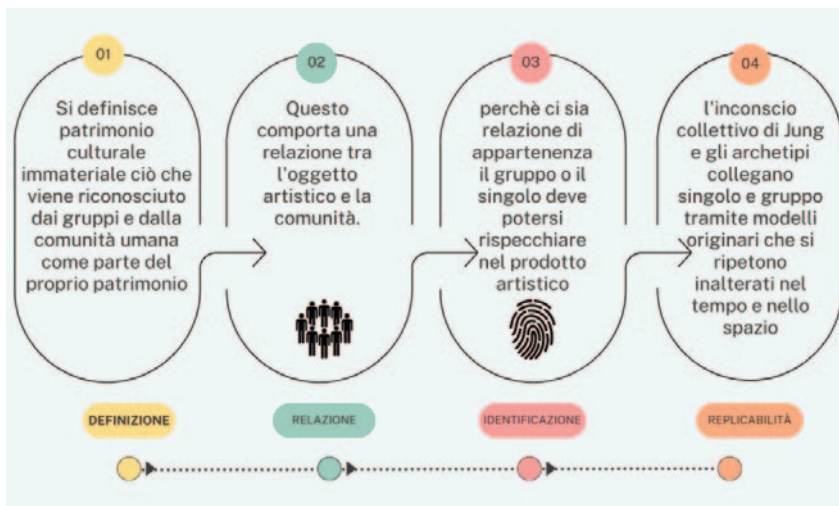


Fig. 2 - Un grafico che riassume il processo logico appena esposto.

possano riconoscere come “parte del proprio patrimonio culturale”. Ad avvalorare questa tesi sono anche le modalità stesse di trasmissione della figura di Giufà: il racconto orale, sistema di propagazione della conoscenza, delle esperienze, delle narrazioni dei popoli, ancor prima (e molto più diffuso, almeno in origine) del racconto scritto. Così come l'*Odissea*, e le storie de *Le mille e una notte*, anche i racconti su Giufà sono stati tramandati oralmente. Come detto, gli archetipi non si mostrano direttamente, ma affiorano per cenni e rimandi producendo differenti opere, talvolta distanti e difficili da riconoscere come appartenenti alla stessa radice: lavorando sulla figura-ponte di Giufà (De Gubernatis 1865, Migliorini 1927, Pitrè 2013) abbiamo potuto sperimentare sul campo quanto storie differenti, e personaggi dai nomi diversi, possano essere ricondotti alle stesse caratteristiche, allo stesso schema, e, in ultima analisi, agli stessi archetipi. Ciò potrebbe essere indicazione per nuovi modelli e approcci progettuali, dato che questo consente di raggiungere con maggiore facilità (o con maggiore efficacia) una dimensione più intima con il partecipante: diviene necessario tenere in considerazione questi fattori quando si programmano attività che puntino a lavorare su crescita ed empowerment (non soltanto dal punto di vista tecnico e/o di skills dure) dei gruppi di intervento.

3. *Genesi del progetto*

The Giufà Project nasce nel 2017 sulla base di ricerche (già iniziate nel 2014) condotte dalla regista, drammaturga e pedagoga Laura Fatini sul personaggio-ponte di Giufà, come riportato sul sito del progetto “Ringraziamo Francesco Storelli (che ci ha fatto conoscere Giufà)”⁶. In Sicilia, soprattutto grazie all’enorme lavoro di recupero e conservazione effettuato dal medico e letterato Giuseppe Pitre⁷ (1841-1916), nella sua Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane, la figura di Giufà, molto conosciuta nella narrazione orale e nelle storie tradizionali, è stata rintracciata in modi di dire, proverbi, racconti brevi e motti. Sciascia, nella sua nota al libro *Le storie di Giufà*, a cura di Francesca Maria Corrao, ricorda il modo di dire l’arte di Giufà: che è il non averne alcuna [...] quella - suprema, assoluta - dell’ozio. Ed è appunto l’ozio che rende Giufà personaggio, che ce lo fa vedere nel contesto di una comunità, di un paese: lo stolto o il folle del paese (Corrao 2001). Apparentemente, dunque, uno stolto di cui ridere e farsi beffe. Tuttavia, le storie di Giufà contengono delle caratteristiche ben precise, che aiutano ad individuare il personaggio: uomo, ragazzino o adulto, spesso solo, o con la mamma, talvolta con la moglie, mai, o quasi mai, con il padre; povero, è sempre in cerca di un modo per sbarcare il lunario, mangiare qualcosa, magari a danno del più ricco o del più potente di turno. Giufà ha un rapporto assolutamente non metaforico con il linguaggio, non capisce sottintesi e sottotesti, così come i modi di dire (es: *Giufà tirati la porta*): talvolta l’evidenza delle cose gli permette di farsi delle domande sul loro senso più profondo (se vede delle noci su un albero grande, e dei cocomeri su delle piccole piante, se ne domanda il perché). Approfondendo le numerose storie di Giufà, e cercandone l’origine, si scopre ben presto che, come in un caleidoscopio, ogni immagine viene riflessa e capovolta, così lo sciocco, il folle, altrove è il saggio, il maestro: storie differenti, nomi differenti, schema uguale. Andando indietro nel tempo se ne rintraccia persino, in Medio Oriente, la sua biografia di uomo saggio, gran viaggiatore, dallo spirito arguto e pungente. Nasreddin Hodja diviene icona popolare, ma anche personaggio

⁶ Sito del progetto: www.thegiufaproject.com.

⁷ Folclorista (Palermo 1841 - ivi 1916). Medico, storico, filologo, letterato, P. si può considerare come il fondatore della scienza folkloristica in Italia, in quanto diede alle ricerche non solo un grande impulso, ma ordine, sistemazione, metodo. La sua opera resta una solida base degli studi folcloristici italiani e, più particolarmente, siciliani (Treccani).

realmente vissuto (nel XIII secolo). Per quanto diverse aree e città ne rivendichino l'origine, il documento più antico su di lui si trova nel *Saltukname*, opera sul derviscio guerriero Sari Saltuk Dede composta nel 1480 da Ebul Hayri Rumi per il principe Cem Sultan, con leggende e racconti della tradizione orale. Nel *Saltukname* si dice che Nasreddin Hodja nacque a Shivrihisar e che coloro che provenivano da questa città erano rispondenti a queste caratteristiche (cfr. Fiorentini 2004).

Cosa lega dunque Nasreddin Hodja e Giufà, l'uno saggio e astuto, l'altro sciocco e deriso dalla gente? Analizzando le storie che provengono dal Medio Oriente, che da lì si dirigono verso il Mediterraneo, i Balcani e l'Estremo Oriente, passando da tutte le varianti che troviamo in Albania, Egitto, Libia, Marocco, Tunisia e che hanno per protagonista Nastradin, Hodja, Khodja, Hoca, Guhà, Giufà, fino a Manuel Tolo in Portogallo, emerge uno schema molto preciso (Corrao 2014). La maggior parte sono storie apparentemente senza morale, in cui l'astuzia e il motto di spirito molto spesso raddrizzano i torti, giocano con arguzia contro i prepotenti e tolgono d'impiccio il protagonista strappando una risata semplice e di cuore a chi le ascolta. Servono da ammonimento ai bambini, che imparino a non essere sciocchi come Giufà, ma che allo stesso tempo sappiano essere giusti come il giudice Khodja.

4. La metodologia di The Giufà Project

TGP (Charlemagne Youth Prize Winner 2022 - Italia) nasce a partire da una domanda, che ha fatto scoprire il personaggio-ponte a Fatini. Da lì si è messa in moto una macchina che in quasi 10 anni (dei quali 6 di progetto) ha costruito un contenitore artistico capace di varcare confini e portare laboratori teatrali, raccogliendo storie e creando comunità in oltre 7 nazioni. TGP incarna l'esempio di un'iniziativa che non soltanto adempie alle mansioni sopra menzionate, ma lo fa costruendo al contempo una comunità nuova intorno a metodologie di teatro sociale e di narrazione, con il protagonista di molte storie tradizionali dell'area siciliana, ma anche della più ampia area del bacino del Mediterraneo, che è entrato in contatto con un grande numero di partecipanti⁸, interagendo con il patrimonio culturale immateriale di vari luoghi e comunità. Storie tradizionali, al momento riportate in sei

⁸ Per uno sguardo ai partecipanti si consiglia la visione del sito del progetto: www.thegiufa-project.com.

lingue e vari dialetti, musiche popolari, costumi e stoffe tipiche, manufatti artigianali e produzioni artistiche (teatro, musica, arti visive); il tutto raccolto e catalogato da parte del team che organizza il progetto. Nelle sue differenti attuazioni, vengono proposti laboratori artistici multigenerazionali e interculturali per favorire la ricerca delle radici comuni ai popoli che si affacciano sul bacino del Mediterraneo e non, al fine di facilitare il dialogo, la salvaguardia e la promozione del patrimonio culturale delle comunità locali, in costante confronto e scambio con la più ampia comunità internazionale. Particolare interesse desta la metodologia adottata, che persegue questi obiettivi tramite un'azione laboratoriale/esperienziale, talvolta performativa, piuttosto che attraverso educazione formale ed incontri frontali: si raccolgono storie, testimonianze, ma si supporta anche l'empowerment dei giovani e delle minoranze, favorendo l'affermazione di sé e l'auto-definizione del proprio ruolo all'interno del gruppo, a seconda di inclinazioni e abilità che i partecipanti dimostrino. Questi ultimi vengono selezionati in base al partner di progetto sul territorio, che ne conosce i bisogni e identifica - insieme al team TGP - il gruppo di lavoro basandosi su una serie di criteri per arrivare a persone che possano trarne maggior beneficio o che ne possano avere una maggiore necessità. Si pensi per esempio a operatori come insegnanti, educatori, animatori socio-culturali e giovanili, assessorati alla cultura, etc. Si ritiene che il progetto applichi un processo in linea con quanto detto da Paltrinieri (2022) circa la cultura, ovvero elementi che possiedano un valore intrinseco di natura sociale rispetto a importanti ambiti della qualità della vita di una comunità, quali il contrasto alle disuguaglianze, l'inclusione, i processi di immaginazione collettiva e di costruzione di un sistema comune di principi, che sono gli argomenti che TGP stimola e va a far emergere nelle coscienze dei partecipanti.

Risultato di questo progetto, oltre a quello più manifesto di creare piccole performance e attività artistico-culturali, è anche quello di valorizzare il patrimonio culturale immateriale, inteso come materia viva e feconda per la formazione del cittadino consapevole e abitante della comunità-mondo, per universalizzarne poi alcuni tratti e riconoscerne quelli identitari. A partire da questo, trovando i punti di contatto, viene trasformato in strumento di dialogo e di interazione con l'altro. Nella tesi per la Laurea Magistrale in Comunicazione e Culture dei Media all'Università di Torino, Pipparelli ha analizzato il concetto di identità e gli aspetti comunicativi grazie ai quali l'arte può essere potente mezzo per superare barriere linguistiche e non solo. Tra gli altri ha parlato anche di TGP definito come

Un contenitore di creazioni artistiche di vario genere [...], di esperienze multiculturali e di pedagogia teatrale inclusiva. [...] L'obiettivo primario è la realizzazione di spettacoli e laboratori di teatro di comunità inclusivi ed accessibili in giro per il Mediterraneo e l'Europa, con il passo successivo che è divenuto formare youth workers in differenti paesi sulla metodologia artistico/esperienziale [...] per assicurare al progetto sostenibilità nel tempo e adattabilità ulteriore ai territori, oltre che una diffusione ancor più capillare (Pipparelli 2023: 75).

Prosegue poi evidenziando come

Per favorire il dialogo, il benessere e la partecipazione attiva del cittadino, specialmente se giovane, è necessario prima creare una comfort zone per il confronto, per stimolare la curiosità e la voglia di mettersi in gioco, dando la possibilità di sviluppare una voce per esprimere le proprie idee e necessità, i propri sogni e aspirazioni, in altre parole, la propria identità (Pipparelli 2023: 77).

Si viene dunque a creare una vera e propria “partecipazione culturale attiva” (Sacco 2004), ovvero:

Una situazione in cui gli individui non si limitano ad assorbire passivamente gli stimoli culturali, ma sono motivati a mettere al lavoro le proprie capacità: [...] gli individui si sfidano ad espandere la loro capacità di espressione, a rinegoziare le loro aspettative e credenze, a rimodellare la propria identità sociale (Sacco 2023: 77).

A tutto ciò si può aggiungere abbastanza linearmente: riscoprendo, valorizzando e condividendo il patrimonio culturale immateriale.

Il salto da semplice spettacolo teatrale nel 2014⁹ a progetto internazionale avviene grazie alla collaborazione tra la compagnia toscana della Nuova Accademia degli Arrischianti con i partner inglesi del progetto The Complete Freedom of Truth

⁹ *Ballata Per Giufà*, commissione Festival Orizzonti 2014. Si veda l'articolo del giornale «La Valdichiana» inserito nella sitografia.

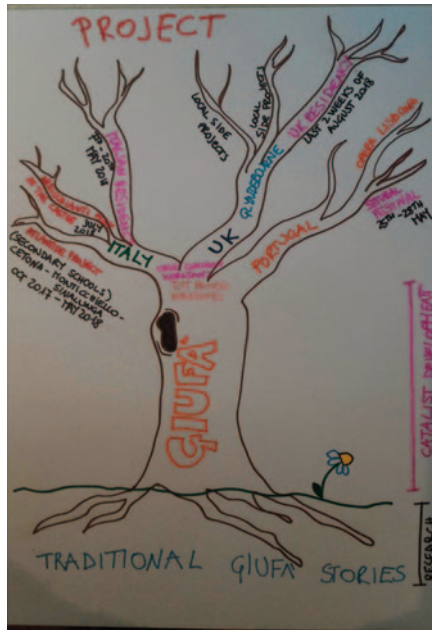


Fig. 3 - L'“albero” Giufà e le sue ramificazioni, frutto del meeting programmatico tra i partner nel 2014.

(European Citizen Prize 2015, Charlemagne Youth Prize Winner 2017), The Human Hive e le compagnie d'opera lirica Opera Circus UK e Glyndebourne. Questo ha consentito di sistematizzare e fondere metodologie di arte partecipativa, arte terapia, teatro di comunità, teatro dell'oppresso, teatro sociale e pedagogia teatrale di base, portando alla nascita di una vera e propria *metodologia Giufà*. Il punto che resta (e il quesito che si vuole indagare con questa ricerca) è: quanto è importante che il personaggio-ponte rappresenti un archetipo e una figura che più culture possono identificare come comune? La capacità di trovare radici comuni ha sicuramente un ruolo nella facilità con la quale il progetto diviene parte del tessuto sociale e comunitario dell'area geografica e dei gruppi di intervento, ma quanto ciò è dovuto alla naturale potenza aggregatrice dell'arte e quanto invece è caratteristica propria di TGP? Ed infine, quale ruolo ricopre TGP nel valorizzare e riscoprire il patrimonio culturale immateriale? Paradossalmente, l'ultima domanda è la più semplice alla quale rispondere: essendo un lavoro che, dal riconoscimento di esperienze e conoscenze comuni, porta al dialogo, al confronto e all'introspezione, l'emersione di valori culturali e tradizionali è parte integrante del processo. Riconosciuto questo recupero del patrimonio culturale immateriale, che include anche la ricerca di canzoni, usi, costumi, vestiti, parole nelle varie realtà d'intervento, la valorizzazione

avviene nel momento di confronto tra i partecipanti circa quanto trovato e nell'apertura al pubblico di ciò che il progetto ha contribuito a costruire:

Sebbene lo scopo finale del progetto non sia puramente performativo, molto spesso i partecipanti, “giocando” intorno alle storie di Giufà (presente in tutte le culture del Mediterraneo con molti nomi ma con tratti e caratteristiche simili) arrivano a costruire uno spettacolo (o, per meglio dire, una restituzione del laboratorio che hanno frequentato) che pur iniziando in maniera ironica, leggera e divertente, si conclude con una ben più seria riflessione sul ruolo che ogni cittadino ha come ambasciatore di pace, equità, accoglienza, incontro, dialogo (Pipparelli 2023: 64).

La relazione con la Convenzione Unesco sul patrimonio culturale immateriale

I progetti artistici, le iniziative internazionali e i progetti di Hybrid Peacebuilding (Redwood *et al.* 2022) che usano l'arte come metodologia o come strumento si possono dividere in tre categorie (ovviamente semplificando), a seconda del rapporto con la produzione e con il patrimonio culturale e artistico locale. Prendendo il caso di un formatore che svolga corsi artistici con una delle parti¹⁰ proveniente da altra nazione, la prima categoria comprende gli insegnamenti, i training, i corsi artistici in cui il formatore trasmette la propria conoscenza in modo formale e frontale. In questo caso l'interazione con il patrimonio culturale locale è relativa, ma il processo di trasmissione della conoscenza avviene comunque all'interno di un'altra cultura (Mac Ginty Richmond 2013). Nella seconda categoria si comprende il caso di processi di insegnamento in cui l'insegnante è locale e gli studenti provengono da altre aree o culture e sono loro che vanno ad imparare un'arte tipica del luogo; in questo caso la trasmissione di patrimonio culturale è maggiore, poiché sia nella metodologia di insegnamento che nel contenuto stesso di ciò che si insegna vi è trasmissione di patrimonio culturale locale. La terza categoria è quella nella quale rientra anche il progetto Giufà: è il caso in cui avviene una interazione mutuale e in costante dialogo tra formatori e partecipanti, all'interno di un contesto culturale che diventa materia stessa di studio. In sostanza TGP attua quanto detto nella Con-

¹⁰ Il formatore, i partecipanti, le organizzazioni partner, gli enti finanziatori, etc.

venzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, intendendo quest'ultimo come “fattore principale della diversità culturale e garanzia di uno sviluppo duraturo” (UNESCO 2003: 1). TGP non soltanto presenta se stesso come portatore e attivatore di processi di riscoperta e recupero di storie popolari perdute (o non valorizzate, più propriamente), ma crea su un retroterra culturale pregresso condiviso una nuova dimensione di dialogo, fiducia e comprensione dell'altro.

Il filosofo arabo al-'Aqqàd sostiene che le storie di Giufà fanno ridere perché evidenziano le contraddizioni umane e, come ricorda citando Freud, servono a giustificare le stupidità di certi comportamenti umani, ad alleggerire la rigidità delle interpretazioni. Le sue riflessioni possono servire oggi, in quanto indicano la necessità di tornare a dare priorità a un comportamento umano saggio, che cerca di cogliere il senso profondo delle cose, evitando le banalizzazioni semplificanti (Corrao 2014)¹¹.

Quelle contraddizioni umane rientrano nei modelli comportamentali di più comunità e più gruppi, hanno il personaggio ponte con i suoi mille nomi come archetipo. Ancora Corrao, dice che le storie di Giufà invitano a superare il pensiero rigido che si basa su pregiudizi e suggerisce di cogliere la complessità del reale (Corrao 2014). Facendo ciò, e riscoprendo un elemento tradizionale più o meno perduto, il progetto si allinea ancora una volta a quelli che sono gli obiettivi della Convenzione: “a) salvaguardare il patrimonio culturale immateriale”, attraverso la riscoperta e la valorizzazione del personaggio di Giufà nei vari luoghi dove può essere trovato, “b) assicurare il rispetto per il patrimonio culturale immateriale delle comunità, dei gruppi e degli individui interessati”, sensibilizzando e facendo riflettere i partecipanti sui valori condivisi e sull'importanza del patrimonio culturale non solo nazionale ma anche condiviso, “c) suscitare la consapevolezza a livello locale, nazionale e internazionale dell'importanza del patrimonio culturale immateriale e assicurare che sia reciprocamente apprezzato”; esportando e raccontando attraverso le attività teatrali (performative e non) quanto visto e i punti di connessione trovati tra le culture, si crea una serie di connessioni a tutti i livelli elencati, dal locale all'internazionale, che si allinea anche con l'ultimo punto “d) promuovere la cooperazione internazionale e il sostegno” (UNESCO 2003: 2).

¹¹ <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/serve-ancora-parlare-di-giufa/> (30 settembre 2023).

Conclusioni

Per preservare e trasmettere il patrimonio culturale immateriale, è necessario riconoscere e individuare ciò che può farne parte e avere comunità che si rispettino in esso. Le iniziative che utilizzano l'arte e l'educazione non-formale possono essere impiegate per favorire questi processi e promuovere il dialogo interculturale, contribuendo alla creazione di ponti tra diverse identità nell'ottica di una convivenza pacifica e rispettosa delle differenze culturali. Allo stesso tempo si è visto che costruire questi processi intorno a figure archetipiche amplia la capacità di interazione con tradizioni, approcci artistici e input tipici dei luoghi in cui viene realizzato il progetto (come nel caso di Giufà e delle sue molte declinazioni). L'artista facilitatore è attivatore di comunità (Barba 1993, Pipparelli 2021): si mette a servizio delle stesse, per riconoscerne i bisogni e le aspettative, aiutando i partecipanti dei laboratori ad entrare in contatto con il gruppo e con lo spazio in cui agisce e vive, permettendo loro di acquisire un nuovo linguaggio (sia esso fisico, verbale, preverbale, visivo o simbolico) per esprimere la propria voce. Anche grazie alla mediazione degli archetipi, il singolo viene messo in relazione con la comunità e quest'ultima con il concetto di umano. Al contempo si ravviva il legame con il proprio patrimonio culturale immateriale, a prescindere da pregiudizi e preconcetti, connettendo anche il singolo con gli archetipi che hanno fondato la cultura in cui egli è immerso.

Bibliografia

- ASCENSIÓ MORENO, GONZÁLEZ, 2003, *Arte-Terapia y Educación Social*, in «Educación social: Revista de intervención socioeducativa», n. 25, pp. 99-111.
- BERNARDI, C., RIVOLTELLA, P. C., 2022, *Il tempo vuoto L'arte dei corpi nell'educazione scolastica, sociale e civica*, in «Mimesis Journal», n. 11, pp. 13-28.
- BIAGIOLI, RAFFAELLA, 2015, *I significati pedagogici della scrittura e del racconto di sé*, Liguori, Napoli.
- CAMUS, ALBERT, 1997, *Discours de Suède*, OC. v. IV, p. 240. Gallimard, Parigi.
- CORRAO, FRANCESCA MARIA, 2001, *Le storie di Giufà*, Sellerio, Palermo.
- CORRAO, FRANCESCA MARIA, 2014, *Serve ancora parlare di Giufà?*, in «Dialoghi Mediterranei», n. 8, pp. 1-5.
- D.L. 1 giugno 1939, n. 1089, *Tutela delle cose d'interesse Artistico o Storico*.

- D.L. 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*.
- D.L. 27 settembre 2007, n. 167, *Ratifica ed esecuzione della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, adottata a Parigi il 17 ottobre 2003 dalla XXXII sessione della Conferenza generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura (UNESCO)*.
- DE GUBERNITAS, ANGELO, 1865, *Lo sciocco*, in «La civiltà italiana», tomo I, p. 45.
- DUMITRU, DANIELA, 2019, *Creating meaning. The importance of Arts, Humanities and Culture for critical thinking development*, in «Studies in Higher Education», vol. 44, n. 5, pp. 870-879.
- FIASCHINI, FABRIZIO, a cura di, 2022, *Per-formare il sociale. Controcampi*, tomo I, Bulzoni, Roma.
- FIORENTINI, GIANCARLO, 2004, *Storie di Nasreddin*, Libreria Editrice Psiche, Torino.
- JUNG, CARL GUSTAV, 1977, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- MAC GINTY, R., RICHMOND, O. P., 2013, *The Local Turn in Peace Building: a critical agenda for peace*, in «Third World Quarterly», n. 34, vol. 5, pp. 763-783.
- MALCHIODY, CATHY, 2005, *Expressive Therapies*, Guilford Press, New York.
- MARXEN, EVA, 2011, *Diálogos entre arte y terapia: del arte psicótico al desarrollo de la arteterapia y sus aplicaciones*, Gedisa Editorial, Barcellona.
- MIGLIORINI, BRUNO, 1927, *Dal nome proprio al nome comune*, Olschki, Ginevra.
- NIGHTGALE, BENEDICT, 1995, *Peter Brook Voyages To Inner Space*, in New York Times - Theatre, The New York Times Company, New York.
- PALTRINIERI, ROBERTA, a cura di, 2022, *Il valore sociale della cultura*, Franco Angeli, Milano.
- PIPPARELLI, FRANCESCO, 2021, *Preventing Marginalization and Radicalization through Theatre and the Expressive Arts: Empowering Intercultural Dialogue*, in «Rivista italiana di educazione familiare», n. 19, vol. 2, pp. 63-75.
- PIPPARELLI, FRANCESCO, 2023, *Storytelling artistico e progetti internazionali. L'espressione dell'identità per la comprensione di sé e la creazione di un dialogo interculturale sostenibile*, tesi di laurea, Università di Torino, inedita.
- PITRÈ, GIUSEPPE, 2013, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Donzelli, Roma.
- PLATONE, 2017, *Timeo*, Harmakis Edizioni, Cavriglia.
- PUTNAM, ROBERT DAVID, 1993, *Making Democracy Work: The Civic Tradition in Italy*, Princeton University Press, Princeton.
- REDWOOD, H., FAIREY, T., HASIC J., 2022, *Hybrid Peacebuilding in Bosnia and Herzegovina: Participatory Arts and Youth Activism as Vehicles of Social Change*, in «Journal of Peacebuilding & Development», SAGE Publications Inc., New York.
- ROSSI GHIGLIONE, ALESSANDRA, 2015, *Arte, benessere, cura. La potenza del teatro* in «Pnei review», n. 2, pp. 38-47.

- ROSSI GHIGLIONE, A., PAGLIARINO, A., FABRIS, R. M., 2019, *Caravan Next. A Social Community Theatre Project*, Franco Angeli, Milano.
- SACCO, P.L., ZAEFI, L., 2004, *Cultura, promozione della libertà positiva e integrazione sociale* in «Economia della cultura», vol. 4, pp. 499-507.
- SALATINO, PREZIOSA, 2011, *Il Teatro dell'Oppresso nei luoghi di disagio. Pratiche di liberazione*, Navarra editore, Palermo.
- SMITH, LAURAJANE, 2006, *Uses of Heritage*, Routledge, Londra.
- SOKKA, S., BADIA F., KANGSAS, A. *et al.*, 2021, *Governance of cultural heritage: towards participatory approaches*, in «European Journal of Cultural Management and Policy», n. 1, vol. 11, pp. 4-19.
- ULGER, KANI, 2018, *The Effect of Problem-Based Learning on the Creative Thinking and Critical Thinking Disposition of Students in Visual Arts Education*, in «The Interdisciplinary Journal of Problem-based Learning (IJPBL)», n. 1, vol. 12, N/D.
- UNESCO, 2003, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi.
- VERHINE, ROBERT EVAN, 1993, *Educational alternatives and the determination of earnings in Brazilian industries*, Peter Lang, Frankfurt-am-Main.
- WALLER, DIANE, 1993, *Group Interactive Art Therapy*, Routledge, Londra.
- YOSHIDA, KENJI, 2004, *The Museum and the Intangible Cultural Heritage* in «Museum international», nn. 1-2, vol. 56, pp. 108-112.

Sitografia

- AMERICAN ART THERAPY ASSOCIATION, 2022, www.arttherapy.org (30 maggio 2023).
- GHEZZI, TOMMASO, 2015, *Il teatro "local" di orizzonti raccontato dagli artisti*, www.lavaldichiana.it/il-teatro-local-di-orizzonti-raccontato-dagli-artisti/ (30 maggio 2023).
- GLYNDEBOURNE OPERA HOUSE, 2022, www.glyndebourne.com (30 maggio 2023).
- OPERA CIRCUS, 2023, www.operacircusuk.com (30 maggio 2023).
- TCFT, 2008, www.thecompletefreedomoftruth.com (30 maggio 2023).
- THE HUMAN HIVE, 2023, www.thehumanhive.org (30 maggio 2023).
- THE GIUFÀ PROJECT, 2018, www.thegiufaproject.com (30 maggio 2023).
- TRECCANI, 1935, *Giuseppe Pitré*, «Enciclopedia on line», www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-pitre/ (30 maggio 2023).

Contro l'oblio: pratiche artistiche e ipotesi di ricerca per la danza del futuro

169

ANDREA ZARDI

Nell'analisi della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale¹ emerge distintamente come vi sia una particolare attenzione ad alcuni concetti che hanno recentemente acquisito, rispetto ai settori considerati parte di questo patrimonio², una maggior rilevanza. Termini come *eredità*, *sostenibilità*, *comunità*, *trasmissione* definiscono passaggi importanti nel delineare l'importanza sociale e culturale non solo degli elementi in questione, ma anche la loro capacità di attraversare le epoche attraverso processi trasformativi diversificati, trasformando il paradigma universale ed immobile dell'*intangibilità* – nel senso di fenomeno identitario statico ed inerte – in un'azione continua sulla nostra società. I settori, a cui la Convenzione fa riferimento, rientrano nel patrimonio immateriale in quanto esso:

è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso

¹ <https://ich.unesco.org/fr/convention> (05 ottobre 2023)

² La Convenzione definisce i settori secondo questa suddivisione: a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale; b) le arti dello spettacolo; c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi; d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo; e) l'artigianato tradizionale.

d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana (Convenzione UNESCO 2003: art. 2).

Questo spostamento dell'attenzione, dai beni fisici a quelli immateriali, è indice di un cambiamento di grande rilievo rispetto a quello che David Lowenthal definisce "the cult of heritage" (Lowenthal 1998: 1). Nella cultura occidentale, in particolare dal XX secolo, la custodia del patrimonio si lega a una sorta di devozione nei confronti del passato, una fedeltà manifesta nella cura e nella difesa dell'eredità materiale come baluardo tangibile di una cultura e di un trascorso storico: una lettura riscontrabile anche in una delle definizioni che troviamo all'interno del nostro ordinamento, che definisce i *Beni Culturali* come: "Le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà"³.

L'attaccamento a questa idea di testimonianza è interpretabile anche attraverso la progressiva incertezza nel futuro dell'umano, messo in dubbio dai grandi cambiamenti storici, sociali, culturali e tecnologici dei primi due decenni del XXI secolo. Una condizione di "presentismo" (Hartog 2015: 8) che non vede nel tempo corrente un motore generativo per un futuro certo e univoco, ma una "varietà di futuri possibili ma non necessari che figurano simultaneamente in diverse pratiche sociali e culturali" (Tamm 2021: 43). Questa predisposizione per un approccio museale – talvolta nostalgico e identitario – subisce però un superamento grazie anche al confronto con le altre culture, decisamente meno legate alla fisicità degli oggetti. Fondamentale è stato il contributo della Conferenza di Nara sull'Autenticità, svoltasi in Giappone nel novembre del 1994. In quell'occasione si sono riuniti quarantacinque esperti⁴ provenienti da ventotto paesi del mondo – in particolare antropologi, archeologi, storici dell'arte, architetti, specialisti del paesaggio e della pianificazione urbana, rappresentanti delle comunità locali – al fine di mettere in discussione il principio di "patrimonio culturale" totalmente plasmato sul modello europocentrico attraverso il principio del relativismo culturale. In particolare il punto di vista delle delegazioni provenienti da Giappone, Norvegia e Canada ha spostato l'attenzione sul valore del Bene Culturale ben oltre alla prospettiva post-

³ Art. 2, comma 2 del D. Lgs. 42/2004, Codice dei beni culturali.

⁴ Si è scelto il genere maschile sovraesteso per facilitare la lettura, ma è da considerarsi comprensivo di tutti i generi.

Rinascimentale europea, la quale lega il valore culturale e identitario di un bene al suo stato di conservazione e alla sua connessione con l'autorialità di chi l'ha realizzato: l'interesse comune è stato infatti ampliare il concetto di patrimonio – con esso anche il suo valore di testimonianza culturale – ad altre forme creative legate alle tecniche di costruzione, alle competenze acquisite nella pratica artigianale, nei valori spirituali contenuti negli usi delle comunità⁵.

Lowenthal, ad esempio, pone un confronto con la civiltà cinese, dove il patrimonio tradizionale si trasmette e si conserva maggiormente attraverso le parole e la scrittura, rispetto ai beni materiali:

Cultural heritage stresses words over things above all China, where esteem for tradition goes hand in hand with recurrent destruction of material remains. Mao's order to demolish most of China's ancient monuments proved easy to carry out, for few historic structures had survived the dynastic iconoclasm of past millennia. Revering ancestral memory and calligraphy, the Chinese hold the part's purely physical traces in small regards. (Lowenthal 1998: 20).

Si intende ora mostrare come la Convenzione UNESCO del 2003, attraverso il suo interesse specifico sui beni immateriali, abbia valorizzato il riconoscimento di una serie di tracce, saperi, forme espressive portatrici di memorie e pratiche culturali costantemente trasmesse, ridiscusse, riapplicate attraverso le epoche storiche⁶. Le pratiche, le conoscenze artigianali, i dialetti, gli eventi rituali, le arti dello

⁵ “The Canadians were eager to promote other forms of cultural heritage, such as vernacular architecture and industrial heritage. The representatives from Japan and Norway, from their part, wanted immaterial aspects to be taken into account in the assessment of authenticity: the Japanese held the skills and techniques used to build and conserve architecture in high regard because of the importance they placed on original design, and the Norwegians were focused on the spiritual values ascribed to a particular cultural heritage site because they were grappling with issues of multiculturalism and indigenous rights at home” (Gfeller 2017: 762).

⁶ “Le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale”, in Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale,

spettacolo dal vivo sono solo alcuni degli ambiti che sono valorizzati in quanto testimonianze di una civiltà - o di alcune sue parti - ed eredità culturali, oggetto di analisi per gli studi antropologici. La ratifica della convenzione investe di un nuovo ruolo le comunità nella conservazione, trasmissione e riattivazione di questi saperi in chiave partecipativa, sia localmente sia nel riconoscimento degli stessi dallo Stato centrale all'interno dal complesso sistema di normazione, come ben espresso da Roberta Tucci: "L'accento viene posto sul valore democratico dell'azione dal basso e sul ritorno alle comunità anche ai fini del loro sviluppo economico" (Tucci 2013: 186). L'analisi del patrimonio immateriale è frutto quindi di un dialogo stretto con molteplici ambiti di ricerca attraverso il lavoro prolungato dell'antropologia, dell'etnomusicologia e dei *Performance Studies*, in particolare rispetto alle questioni legate alla documentazione, conservazione, archiviazione delle arti sceniche.

Il processo di iscrizione di una pratica artistica immateriale all'interno della lista ICH2003 risulta estremamente articolato, contemplando il riconoscimento, la documentazione e la possibilità di inventariarne gli aspetti storici e le peculiarità distintive.

Un recente esempio d'inclusione nella lista ICH è quello della *Modern Dance* in Germania⁷, per cui la commissione ha riconosciuto l'importanza artistica e sociale di questa pratica culturale per diverse ragioni che trovano corrispondenza nelle categorie prima citate. Le origini di questa danza risalgono alla prima metà del XX secolo, periodo che vede il diffondersi di una filosofia della danza del tutto nuova all'interno del filone espressionista centroeuropeo, a partire dalle teorie di Rudolf Laban e dalla sua scuola, aperta nel 1911 a Monaco di Baviera. Tra i suoi allievi più celebri troviamo Kurt Jooss - fondatore della Folkwang Hochschule ad Essen - e Mary Wigman, anche lei fondatrice di una scuola a Dresda e una delle maggiori esponenti della *Ausdruckstanz* o *Neuer Tanz*. I protagonisti di questa corrente hanno da subito preso consapevolezza dei principi su cui si affermava il loro operare artistico, tanto da averne definiti gli aspetti riconoscibili in tre congressi internazionali (1927, 1928, 1930) (cfr. Cervellati 2009; Testa 1988). Nelle teorie di Mary Wigman si prefigura, secondo Alessandro Pontremoli, "l'idea di un teatro comunitario" (Pontremoli 2004: 74) che ad oggi viene confermata dal riconoscimento della *Mo-*

Parigi, 17 ottobre 2003, p. 2.

⁷ L'esame della candidatura per l'iscrizione è avvenuto durante la riunione intergovernativa del Comitato che si è svolta a Rabat, Marocco, dal 28 novembre al 3 dicembre 2022 (<https://ich.unesco.org/en/17com>) (05 ottobre 2023),

dern Dance tedesca come forma di espressione fisica distinta dal balletto, in cui “the dancers seek a true-to-life expression that reflects emotions and life experiences”⁸. Oltre alla riconoscibilità storica di questa danza, possiamo ritrovare anche il legame stretto con la comunità e la trasmissione, elementi necessari per l’iscrizione alle liste ICH, la quale ricorda alcuni obblighi:

- “be recognized by the community, group or, if appropriate, the individuals concerned as part of their cultural heritage;”
- “provide the community or group involved with a sense of identity and continuity, based on a shared experience or collective memory;”
- “be rooted in the community or group in which it is continuously transmitted and recreated;” (UNESCO Criteria for inscription... 2003: 3).

La Modern Dance presa in esame si rivolge a tutti gli individui a prescindere dalla propria provenienza, dal genere e dalla preparazione fisica, dando grande rilevanza all’educazione attraverso il movimento come parte integrante della formazione del fanciullo, oltre ad una specifica attenzione alla pratica della danza come attività comunitaria finalizzata al *self-empowerment*, al rafforzamento delle relazioni sociali: “a source of social cohesion, promoting integration and inclusion, especially for disadvantaged groups, such as people with disabilities and older adults”⁹. Queste peculiarità risuonano con l’operato fondativo di Laban sia nell’indagare i principi estetici e filosofici della danza attraverso la coreosofia, sia nello sviluppo di metodologie didattiche di *danza educativa*, nonché nel fondativo lavoro di scrittura e documentazione realizzato con il sistema di notazione *labanotation* (cfr. Laban 2009; 2014). In Italia l’individuazione, analisi e catalogazione dei Beni Culturali immateriali è affidata all’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), afferente al Ministero della Cultura - Direzione generale Educazione e Ricerca. In realtà il caso italiano emerge per la sua specificità, in quanto il patrimonio culturale immateriale si era consolidato all’interno delle discipline demotnoantropologiche già dalle prime schede di catalogazione sulle manifestazioni folkloristiche (1978) e dalla scheda BDI - attualmente in uso - dal 2002. Emergono diverse perplessità - nonché alcune domande sulla mancanza di valo-

⁸ <https://ich.unesco.org/en/RL/the-practice-of-modern-dance-in-germany-0185> (05 ottobre 2023).

⁹ *Ibidem*.

rizzazione del patrimonio coreico nazionale - rispetto alla mancanza, tra i 17 elementi del patrimonio italiano registrati nelle liste UNESCO, di qualsiasi manifestazione di danza¹⁰.

1. Seguire le tracce, creare le tracce

Nell'ambito delle pratiche sceniche, la danza si caratterizza come una delle arti dal carattere impermanente/evanescente, caratteristica che rende la sua analisi storica e documentale da una parte complessa e sfuggente, dall'altra la danza è forse l'ambito più interessante per comprendere il ruolo dei corpi e pratiche di memoria attraverso una pluralità di punti di vista.

Per lungo tempo gli studiosi, nel desiderio di analizzare e trasmettere gli *oggetti* della danza (tecniche, produzioni, repertori, spettacoli), hanno applicato criteri epistemologici legati ad un approccio per lo più storicistico e documentale, affidandosi in gran parte ai libretti e ai sistemi di notazione del balletto (cfr. Hutchison Guest 1990 e 1998; Randi 2021). Questi criteri corrispondono peraltro al programma internazionale UNESCO per la conservazione, accessibilità e diffusione del patrimonio documentale dell'umanità Memory of the World (MoW) del 1992. In Occidente il già citato culto del patrimonio, unitariamente al primato del balletto accademico e dei suoi codici, nonché il dominio del modello scenico teatrale (all'italiana) hanno in qualche modo rallentato la spinta a ricercare, utilizzando le metodologie di altre discipline, altre strategie di permanenza e trasmissione della danza.

Il contributo apportato dai *Cultural Studies* e dei *Performance Studies* sotto questi aspetti aggiunge alla consueta modalità catalogatoria dell'archivio e ai criteri esclusivamente cronologici una strada alternativa al concetto di spettacolo come "effimero irredimibile" (De Marinis 2014: 191). Rispetto a questo approccio e alla trattazione del patrimonio, rispetto alla sua auto-rappresentazione e trasmissione, lo stesso De Marinis si concentra non sullo spettacolo ma sulle "pratiche performative che lo sostanziano, come una *traccia* o piuttosto come *un modo di persistenza e di trasmissione non documentario*, che si compie fundamentalmente *nel corpo e mediante il corpo*" (De Marinis 2014: 191).

¹⁰ <https://ich.unesco.org/en/state/italy-IT?info=elements-on-the-lists> (8 agosto 2023).

Se da una parte la ricerca accademica si affaccia in qualche modo a queste nuove strategie di ricerca, dall'altra emergono questioni fondamentali anche per tutti gli individui che operano nell'ambito dello spettacolo da vivo e delle arti sceniche. Le prospettive relative a documentazione, accesso e ricerca, solitamente applicate ai beni culturali materiali e paesaggistici, come possono essere applicate allo spettacolo dal vivo, in particolare alle pratiche teatrali, coreiche e performative? Richard Schechner fornisce alcune risposte attraverso la prospettiva dei *Performance Studies*, per cui l'azione performativa si compone di strategie e comportamenti che sono già emersi nel passato e vengono di volta in volta ricombinati in maniera inedita e soprattutto rivelatoria: la teoria del "comportamento restaurato" che troviamo in ogni tipologia di performance, viene estrapolato dal suo contesto di origine per cui:

Si presume, da parte di coloro che praticano tutte queste forme artistiche, rituali e terapeutiche, che alcuni tipi di comportamento - sequenze organizzate di eventi, sceneggiature, testi conosciuti, movimenti codificati - esistano indipendentemente dai performer che li "eseguono", per cui si possono conservare, trasmettere, manipolare, trasformare (Schechner 1981: 214).

Schechner definisce come "strips of behaviour" le tracce che il corpo lascia su altri corpi, operando su pratiche di trasmissione incorporate - una *embodied knowledge*¹¹ - ereditate da processi storici, culturali e identitari. Queste tracce costituiscono una memoria collettiva e individuale, forma di conoscenza che realizza nel passaggio dal corpo del danzatore alla percezione di chi osserva. Queste tracce trovano nel corpo un punto di convergenza in cui si riversano, si trasformano e vengono rimesse in discussione identità, processi relazionali, identità di genere, rapporto con il potere in una serie di intersezioni che non permettono più di leggere la danza in un'ottica modernista - ovvero movimento come emanazione estetica di un'interiorità (cfr. Martin 1965) - ma come una delle pratiche attraverso cui i corpi vibrano delle risonanze politiche, sociali, di genere, etniche, sessuali in modo significativo. La danza ridisegna il concetto di archivio in una declinazione dinamica: il corpo rimette in azione memorie esperienziali, emotive, culturali tramite

¹¹ *Embodied*, nel senso di 'incarnato' o 'incorporato' si riferisce quindi a processi cognitivi che avvengono attraverso i sensi, e quindi tramite l'attività di percezione (*embodied cognition*) e simulazione (*embodied simulation*): cfr. Caruana, Borghi 2013; Carlotti 2018.

il movimento e sfuggendo al processo di verbalizzazione di questi processi, anche attraverso la ritualizzazione di gestualità riconoscibili, incorporate ed ereditate attraverso l'immaginario estetico proprio di ogni cultura. La danza opera altresì un atto di resistenza con “la visione statica ed enciclopedica della memoria culturale, valorizzando gli aspetti performativi e il movimento corporeo come parte integrante di ogni forma di memoria collettiva e individuale” (Franco 2019: 57).

La discussione emersa attorno all'arte immateriale non riguarda solo la questione della memoria, ma anche la considerazione di questi processi artistici nelle politiche culturali e nella fruizione collettiva, in quanto costituiscono una conoscenza ancora scevra dai condizionamenti della storiografia tradizionale, in linea con la definizione di Bauxmann: “This tacit knowledge was never integrated into occidental historiography and remained marginal to the European concept of culture. But how can this desideratum be productive in writing dance history?” (Bauxmann 2007: 207). Questa domanda apre ad un ampio spettro di considerazioni: la danza costituisce uno spazio fertile per processi di archiviazione e rimessa-in-azione in nuovi contesti politici e culturali, attuando una ri-significazione di se stessa e del proprio valore sociale e culturale: con le parole di Schechner, “agisce due volte” (Schechner 1984)¹². La danza quindi, pur compiendosi in un dato momento significativo e non replicabile nello stesso modo, può essere trasmessa e si trasforma ad ogni passaggio, riproponendo nuovi significati.

Questo gesto della memoria, di scrittura del/dal corpo, ci spinge a superare la propensione alla fuga e alla sparizione della performance problematizzata da Peggy Phelan¹³ come azione di resistenza nei confronti di un sistema declinato alla riproduzione continua del capitale. Phelan altresì sottolinea come la scomparsa dell'azione performativa sia fondamentale in quando richiede uno sforzo continuo di memoria: “restage and restate the effort to remember what is lost” (Phelan 1993: 147). In questa sede si mette in luce una sopravvivenza diversa, messa in atto attraverso un processo di archiviazione, “sedimentazione di tracce costituita dall'iscrizione sul corpo stesso di tecniche e stili coreografici” (Giannasca 2018: 342) che avviene grazie a processi di incorporazione diretta e di *re-enactment*.

¹² “Twice-behaved behaviour”.

¹³ “Performance, the genre of art in which disappearance (the failure of the given to be seen to remain fixed in an arrested projection) is part of the aim of the work, must take a more central place than it currently holds in the landscape of contemporary representation” (Phelan 1993: 91).

2. Dal documento all'azione

Il processo di incorporazione riconfigura il concetto di archivio, visto come spazio di deposizione e di conservazione silente e, secondo Derrida, rischioso: “The concept of archive [...] shelters itself from this memory that it shelters: which comes down to saying also that it forgets it” (Derrida 1995: 9). Il corpo-archivio mette in azione processi di apprendimento delle tecniche, rielabora le identità e opera atti di selezione, conservazione e scarto (Foucault 2018), ridando nuova vita a pratiche coreografiche e aprendo direzioni innovative nei contesti performativi contemporanei: una volontà di archiviare che è generativa, come ben definito da Lepecki:

Il tornare e il ritornare a tutte queste tracce, ai passi, ai corpi, ai gesti, al sudore, alle immagini, alle parole, ai suoni portati sulla scena da danzatori del passato paradossalmente diviene uno dei più significativi tratti distintivi della coreografia contemporanea sperimentale. Con la domanda (suscitata dal ritornare inteso come sperimentazione - dallo sperimentare coreograficamente) se per mezzo del tornare indietro - o proprio nello stesso volgersi indietro - la danza, nonostante tutto, possa in qualche modo evitare la maledizione di Orfeo del venire congelata nel tempo (Lepecki 2016: 31).

Un esempio efficace di questa operazione è *Isadora Duncan* di Jérôme Bel, in cui il coreografo francese analizza la figura della pioniera della danza libera ispirandosi alla sua biografia, *La mia vita*. La ricostruzione del vocabolario cinetico di Isadora Duncan, attraverso il corpo di Elisabeth Schwartz¹⁴, assume un valore diverso dal momento in cui spontaneità, naturalezza, libertà, ribellione - cifre fondamentali del lavoro della pioniera della danza moderna - vengono rimesse in azione da un corpo femminile non più giovane nel contesto delle nuove istanze femministe e intersezionali:

[Jérôme] Bel tries to avoid several familiar placings of himself as an artist and/or choreographer, and while doing that he is conversing with the history of contemporary dance and art. [...] Another idea is using modern dance as a

¹⁴ Elisabeth Schwartz è danzatrice e insegnante conosciuta a livello nazionale in tutta la Francia, formatasi a New York e specializzata nel repertorio e nel linguaggio di Isadora Duncan.

mode of emancipation of civilizing processes and institutionalized power mechanism: the link between dance and freedom, an idea deeply rooted in the very foundation of modern dance (Bauer 2008: 38).

L'intangibilità del patrimonio coreico consiste quindi in pratiche di archiviazione che avvengono attraverso processi di trasmissione da un corpo all'altro, per cui soggette a cambiamenti dati dalla domiciliazione di queste pratiche nel corpo del danzatore o della danzatrice. Per molto tempo questa ingovernabilità della memoria della danza ha creato non poche perplessità e discussioni all'interno del settore, soprattutto se studiata rimanendo all'interno di un'impostazione rigidamente storiografica, mentre ad oggi è possibile scovare le tracce del passato all'interno della memoria del movimento per riattivarle nel presente e leggerle grazie alla lente metodologica dei *Cultural Studies*. L'intersezione con questi studi permette di vedere queste tracce nei corpi come una scrittura capace di raccontare il presente con uno sguardo nuovo, in particolare di mettersi in relazione alle dinamiche politico-sociali del proprio tempo e al valore che un corpo che danza assume nei confronti delle logiche di potere. Susan Leigh Foster afferma infatti: "in that writing, the body's movements become the source of interpretations and judgements - moral, aesthetic, philosophical, empathetic" (Leigh Foster 1996: XIII).

La capacità della danza di rimettere queste memorie all'interno di processi trasformativi in dialogo con le problematiche e le caratteristiche del presente apre ad un nuovo panorama creativo per gli artisti, i quali rimettono al centro dei processi la relazione con i contesti di riferimento abbandonando, di fatto, l'idea dell'arte come pratica elitaria e calata dall'alto: questo passaggio slega la danza dalla condizione dell'effimero a cui è stata sempre associata (Lepecky 2006; Siegel 1972) e in particolare si assiste a uno slittamento del *fare arte* verso un'ottica relazionale – nel senso di un nuovo rapporto con la società e la comunità – sia nelle sue manifestazioni, sia negli strumenti di ricerca e negli approcci epistemologici¹⁵. Si assiste ad un'urgenza attorno alla danza che non vede più nella manifestazione estetica il suo unico perno nella relazione con il mondo e allo stesso modo non si riconosce in un corpo contenitore/esecutore, ma spazio di elaborazione delle complessità e luogo di resistenza alle dinamiche di potere, calato direttamente all'interno del

¹⁵ Un esempio è il crescente interesse delle scienze cognitive nei confronti delle manifestazioni performative e dell'analisi dell'esperienza percettiva sia del performer che dello spettatore (cfr. Zardi 2018).

tessuto sociale. La prospettiva del post-umano (cfr. Le Breton 2021), ovvero di un corpo moltepllice e contestualizzato rispetto a molte variabili (genere, contesto, etnia, ecc.) chiede a gran voce l'abbandono del concetto romantico di arte come possesso di pochi e oggetto di trasmissione per una stretta élite. Giorgio Agamben, problematizzando questo nuovo modo di concepire l'operato artistico, afferma:

L'arte non è che il modo in cui l'anonimo – che chiamiamo artista – mantenendosi costantemente in relazione con una pratica cerca di costruire la sua vita come una forma di vita, la vita del pittore, del falegname, dell'architetto, del contrabbassista in cui come in ogni forma di vita è in questione nulla di meno che la sua felicità (Agamben 2017: 28).

3. Un dialogo necessario

I cambiamenti profondi che stanno riguardando la produzione artistica, le sue manifestazioni, nonché l'acceso dibattito sulla natura del corpo come archivio e del suo rapporto con la storia e la società riguardano anche le questioni esposte all'interno del documento Unesco con cui è iniziata questa analisi. Il punto di interesse a cui la Convenzione ci riporta non è solamente quello di archiviare seguendo una volontà cieca di conservazione – che Hal Foster definisce come “archival impulse” (cfr. Foster 2004) – ma di mettere in azione una stratificazione di esperienze, saperi, ricerche, ideologie. Per fare questo, occorre che la ricerca storica nella danza non debba limitarsi alla sola analisi documentaristica, né ad un approccio metodologico basato esclusivamente su uno sguardo reificante, legato a parametri estetici determinati – solitamente legati ad una tecnica specifica – e al formato dello spettacolo. Alessandro Pontremoli afferma: “nell'era della liquidità sociale è necessario un nuovo sguardo, come esito di un dialogo tra l'oggetto studiato (la cultura e le sue manifestazioni) e l'osservatore” (Pontremoli 2015: 34).

Da questo punto di vista, occorre intraprendere un percorso ancora più complesso rispetto ai processi di istituzionalizzazione previsti dal documento Unesco – “*établir des institutions de documentation sur le patrimoine culturel immatériel*”¹⁶

¹⁶ Convention UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Paris, III, 13, 17 ottobre 2003, art. 13.

– che si coinvolga con la pratica artistica: essere presente nei luoghi della danza per leggere il corpo del danzatore o della danzatrice, dell'insegnante e degli spettatori. Le nuove generazioni di artisti operano all'interno di contesti ricettivi e ibridi, i quali necessitano di uno sguardo più ampio e plurale e di un legame sempre maggiore con le comunità e gli spazi urbani non istituzionali. In questa prospettiva la Convenzione apre alcune questioni centrali rispetto alla trasmissione di "informazioni, memoria culturale e identità collettiva da una generazione o da un gruppo a un altro attraverso comportamenti reiterati" (Taylor 2019: 172): tale operazione interessa specificatamente i rituali e la performance dal vivo nelle comunità e nei gruppi sociali. Chi detenga il ruolo di *agency* nella trasmissione e conservazione è un tema problematizzato da Diana Taylor, sottolineando l'intervento delle comunità nei confronti del patrimonio immateriale. La studiosa mette in crisi l'approccio *top-down*, verso una strategia alternativa rispetto alla sola conservazione e accesso alle fonti documentali o agli spazi di conservazione e suggerendo "di invertire il processo, vale a dire, piuttosto che ri-eseguire l'archivio, dare via libera a ciò che avviene dal vivo e a tutte le sue mediazioni, interpretazioni e sfide" (Taylor 2019: 195).

Con questa prospettiva, l'artista assume un ruolo non subordinato a quello dell'istituzione (museo, archivio, università) o del legislatore, ma viene chiamato ad intervenire con un nuovo ruolo.

Nel variegato paesaggio della produzione coreica, gli artisti sono orientati verso il dialogo con la società civile, lo studio teorico delle dinamiche comunitarie e l'esplorazione di nuovi spazi, dando nuova linfa ai processi artistici e una direzione diversa alle proprie competenze: "occorre dunque che i danzatori parlino e scrivano" in quanto consapevoli di come la danza sia "una stratificazione di storie, in un corpo fatto di stratificazioni di sapere e di esperienze" (Anzellotti 2015: 117 e 118).

Bibliografia

- AGAMBEN, GIORGIO, 2017, *Creazione e anarchia: l'opera nell'età della religione capitalistica*, Neri Pozza, Vicenza.
- ANZELLOTTI, ELISA, 2015, *L'artista vivente come fonte e archivio della danza. Le interviste a Cristina Hoyos, Dominique e François Dupuy per le ricerche sulla danza come patrimonio culturale immateriale*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. VII, vol. 6, pp. 112-118.
- BAUER, UNA, 2008, *The Movement of Embodied Thought The Representational Game of the Stage Zero of Signification in Jérôme Bel*, «Performance Research», n. 13, vol. 1, pp. 35-41.

- BAXMANN, INGE, 2007, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship Between Movement and History*, in Gehm, S., Husemann, P., von Wilke, K., a cura di, *Knowledge in Motion. Perspectives Artistic and Scientific Research in Dance*, transcript Verlag, Bielefeld, pp. 207-215.
- CARLOTTI, EDOARDO GIOVANNI, 2018, *Esperienza e coscienza. Approcci alle arti performative*, Accademia University Press, Torino.
- CERVELLATI, ELENA, 2009, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Mondadori, Milano.
- CARUANA, F., BORGHINI, A., 2013, *Embodied cognition: una nuova psicologia*, «Giornale Italiano di Psicologia», n. 1, pp. 23-48.
- CODICE DEI BENI CULTURALI E DEL PAESAGGIO, d. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42.
- CONVENTION UNESCO POUR LA SAUVEGARDE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL, Parigi, 17 ottobre 2003.
- CRITERIA FOR INSCRIPTION ON THE LISTS ESTABLISHED BY THE 2003 CONVENTION FOR THE SAFEGUARDING OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE, Parigi, 5-6 dicembre 2005.
- DE MARINIS, MARCO, 2014, *Il corpo dello spettatore: Performance Studies e nuova teatologia*, in «Annali online. Sezione di Lettere», n. IX, vol. 2, pp. 188-201.
- DERRIDA, JACQUES, 1995, *Archive Fever a Freudian Impression*, trad. di Prenowitz, Eric in «Diacritics», n. 25, vol. 2, pp. 9-63.
- DUNCAN, ISADORA, 1927, *My life*, Boni and Liveright, New York.
- FOSTER, HAL, 2004, *An Archival Impulse*, in «Dance Research Journal», n. 10, pp. 3-22.
- FOUCAULT, MICHEL, 2018, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano.
- FRANCO, SUSANNE, 2019, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in «Ricerche di S/Confine», n. 5, pp. 55-65.
- GIANNASCA, EMANUELE, 2018, *La danza nella prospettiva ontologica di una teoria documentale dell'arte*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni» n. 10, vol. 10, pp. 325-346.
- GFELLER, AURÉLIE ÉLISA, 2017, *The Authenticity of Heritage: Global Norm-Making at the Crossroads of Cultures*, in «The American Historical Review», n. 122, 3 giugno, pp. 758-791.
- HARTOG, FRANÇOIS, 2015, *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*, Columbia University Press, New York, (trad. it. Leonardo Asaro, 2007, *Regimi di storicità. Presentismo e Esperienze del Tempo*, Sellerio, Palermo).
- HUTCHINSON GUEST, ANN, 1990, *Dance Notation*, in «Perspecta», n. XXVI, pp. 203-214.
- HUTCHINSON GUEST, ANN, 1998, *Choreo-graphics. A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, Gordon and Breach, Amsterdam.
- LABAN, RUDOLF, 2009, *La danza moderna educativa*, trad. Delfini, L. e Zagatti, F., Ephemeria, Macerata.

- LABAN, RUDOLF, 2014, *L'arte del movimento*, Ephemeria, Macerata.
- LARSEN, KNUT EINAR, a cura di, 1994, *Nara Conference on Authenticity / Conference de Nara sur L'Authenticité*, UNESCO - Nara, Japan.
- LE BRETON, DAVID, 2021, *Antropologia del corpo*, Meltemi, Milano.
- LEIGH FOSTER, SUSAN, 1996, *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power*, Routledge, Londra.
- LEPECKI, ANDRÉ, 2006, *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, New York.
- LEPECKI, ANDRÉ, 2016, *Il corpo come archivio. Volontà di rimettere-in-azione e vita postuma delle danze*, trad. di Pontremoli A., in «Mimesis Journal», n. 5, vol. 1, pp. 30-52.
- LOWENTHAL, DAVID, 1998, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge University Press, New York.
- MAREK, TAMM, 2021, *Storia orientata al futuro*, in «E|C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici», n. 32, vol. XV, pp. 42-48.
- MARTIN, JOHN, 1965, *Introduction to the Dance*, Dance Horizon, Brooklyn.
- PHELAN, PEGGY, 1993, *Unmarked: the Politics of Performance*, Routledge, London-New York.
- PONTREMOLI, ALESSANDRO, 2004, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- PONTREMOLI, ALESSANDRO, 2015, *Introduzione*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. VII, vol. 6, pp. 34-36.
- RANDI, ELENA, 2021, *Scrivere la danza. La notazione coreica nella prima metà dell'Ottocento*, «Romanticismi», n. VI, pp. 213-229.
- SCHECHNER, RICHARD, 1981, *Restoration of Behavior*, in «Studies in Visual Communications» n. 7, vol. 3, (trad. it. VALENTINI, V., a cura di, *La teoria della performance (1970-1983)*, Bulzoni, Roma).
- SCHECHNER, RICHARD, 1984, *La teoria della performance 1970-83*, Bulzoni, Roma, pp. 213-301.
- SIEGEL, MARCIA B., 1972, *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance*, Saturday Review Press, New York.
- TAYLOR, DIANA, 2019, *Performance, politica e memoria culturale*, Artemide, Roma.
- TESTA, ALBERTO, 1988, *Storia della danza e del balletto*, Gremese editore, Roma.
- TUCCI, ROBERTA, 2013, *Beni culturali immateriali, patrimonio immateriale: qualche riflessione fra dicotomie, prassi, valorizzazione e sviluppo*, in «Voci. Annuale di Scienze Umane», Roma, pp. 183-190.
- ZARDI, ANDREA, 2018, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore. Un approccio neuroscientifico*, in «Mimesis Journal», n. VII, vol. 1, pp. 91-111

PARTE III

Casi e pratiche in America e Europa

Il Rabinal Achí di Ondinnok. Il patrimonio immateriale come pratica incarnata nel teatro contemporaneo del Québec

185

DANIELA SACCO

1. La prospettiva decoloniale

L'istituzione nel 2003 da parte della Conferenza Generale dell'UNESCO della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale segna un traguardo importante per il riconoscimento del legame di questa dimensione rispetto alle già storicamente riconosciute dimensioni materiali, oltre che naturali, del patrimonio mondiale dell'umanità. Questo slittamento dell'attenzione per ciò che è immateriale può essere osservato nel più ampio orizzonte del *Performative turn* che, sulla spinta dell'influenza dei *Cultural Studies*, comincia a permeare gli studi umanistici almeno a partire dagli anni '50. In questo modo, la definizione data dalla Convenzione al patrimonio immateriale è eloquente per riconoscerne il carattere performativo: si tratta delle prassi che le comunità, come i gruppi o gli individui, riconoscono come loro patrimonio culturale, che trasmettono di generazione in generazione e ricreano in relazione al loro ambiente, alla natura e alla storia, per costruire un senso d'identità, promuovendo così il rispetto per la diversità culturale e la creatività (UNESCO 2003: art. 2.). Più precisamente, come ha notato William Logan, la Convenzione descrivendo il patrimonio immateriale come "pratiche, rappresentazioni, espressioni, conoscenze, competenze" intende che il "patrimonio è incarnato nelle persone piuttosto che in oggetti inanimati" (Logan 2007: 33, traduzione di chi scrive).

Sull'importanza dell'ottica antropologica ed etnografica per il raggiungimento di questo importante guadagno prospettico è stato detto molto: certamente l'at-

tenzione per la dimensione culturale immateriale ha il suo punto nodale, come recita la stessa Convenzione, nel riconoscimento del valore della diversità culturale, della conseguente necessità della sua salvaguardia, e con essa della tutela dei diritti umani (Logan 2007; Logan 2012). Tutto il lungo processo che per tappe ha portato alla conquista di questa prospettiva, capace di leggere l'“interdipendenza” - come si legge dalla Convenzione - tra immateriale e materiale e naturale può essere letto in un'ottica decoloniale, di progressivo decentramento della logica patrimoniale eurocentrica costitutiva dell'istituzione UNESCO dall'atto della sua fondazione, nel 1945. L'attenzione per la dimensione performativa e la prospettiva decoloniale sono infatti da considerarsi profondamente irrelate; la riflessione sul patrimonio immateriale e la sua salvaguardia dovrebbe costantemente confrontarsi con le riflessioni stimolate nel contesto di studi decoloniali, sviluppati dalla convergenza delle riflessioni e prassi critiche anticoloniali, femministe e antirazziste per affrontare questioni che attengono ai processi di produzione di potere, di sapere e di soggettività nelle dimensioni soprattutto simboliche oltre che materiali. Un insieme di studi eterogeneo e multidisciplinare che sviluppa temi e approcci emersi nell'ambito del *Cultural Turn* e avviati in seno agli studi post-coloniali, ma alimentato soprattutto dalla riflessione sulle epistemologie sottese ai comportamenti e alle pratiche incarnate (Mignolo, Walsh 2018; De Sousa Santos 2014; Chakravorty Spivak 2004; Davis 1981).

Le tappe storiche dell'acquisizione del concetto di patrimonio culturale immateriale rivelano un lungo processo di riflessione e rinnovamento da parte dell'UNESCO, che ha raggiunto a metà degli anni '90 la sua massima intensità (Bortolotto 2008). Nel susseguirsi di Convenzioni sfociate nel risultato del 2003, l'inadeguatezza riscontrata rispetto ai criteri scelti per definire sia la natura del patrimonio materiale che il concetto di folklore - prima importante acquisizione negli anni '50 a riconoscimento della dimensione culturale locale - è rivelativa di una progressiva erosione di un'impostazione “eurocentrica e monumentalistica” costitutiva dell'UNESCO dalla sua fondazione. Sono stati soprattutto i Paesi non occidentali, quelli che hanno ottenuto l'indipendenza coloniale, in special modo africani e asiatici, a mettere in discussione le definizioni di patrimonio mondiale dell'umanità circoscritte soprattutto a un'architettura monumentale e rappresentativa principalmente della cultura cristiana (Bortolotto 2008). I valori sostenuti dagli Stati della Convenzione UNESCO, legati al retaggio della conferenza di Atene del 1931 per la tutela e il restauro dei monumenti architettonici, si definiscono “guardiani della civilizzazione”, e si modellano su un'idea di patrimonio costruita sull'ideale museografico di capolavoro universale e autentico, forgiato dalle tradizionali categorie della

storia dell'arte e dell'archeologia (Bortolotto 2008). I Paesi che non si sono sentiti rappresentati nella lista di siti del patrimonio mondiale stilata dall'UNESCO hanno quindi avuto un ruolo fondamentale nel ripensamento dei criteri definitivi del patrimonio dell'umanità. Significativamente sono stati i Paesi in via di sviluppo e i Paesi ricchi a dimostrare poca attenzione per la nuova sensibilità alla salvaguardia della cultura tradizionale e popolare. L'interesse per il valore patrimoniale delle culture orali e tradizionali è invece riconosciuto dopo la fine della guerra fredda come strumento di dialogo interculturale essenziale per una strategia di costruzione della pace (Logan 2007), ed è preteso soprattutto dai Paesi dell'Europa centrale e orientale e dai paesi preoccupati per lo sfruttamento ed erosione delle proprie risorse culturali tradizionali, come l'Africa, l'America Latina, i Paesi dell'Area Pacifica (Bortolotto 2008). A segnare il cambio di passo e il guadagno dell'orizzonte di senso immateriale è la messa in crisi di principi estetici ed artistici, legati evidentemente al paradigma modernista dell'arte extrastorica e universalista tipico della concezione eurocentrica fondata sull'antico modello delle *Beaux-Arts*. Come ha rilevato Logan, l'ottica universalistica propria del modello modernista di visione del mondo ha prevalso nella fase fondativa dell'UNESCO, mentre il relativismo culturale è prevalente nella fase successiva e postmoderna dell'evoluzione della istituzione (Logan 2001).

Se l'idea di patrimonio legata al paradigma dominante ha i caratteri della fissità e staticità propri della monumentalità, e trova nell'archivio il suo complemento materiale, la crisi di questo paradigma apre a un'idea di patrimonio come espressione culturale vivente, dove il valore della documentazione archivistica è superato dall'importanza della trasmissione delle pratiche culturali. Mentre il precedente modello preservava un'idea di folklore sostenendo studiosi e istituzioni per documentare le tradizioni a rischio di scomparsa, l'introduzione dell'idea di patrimonio immateriale, peraltro critica rispetto al concetto di folklore (Kirshenblatt-Gimblett 1998) e alla sua visione positivista strumentalizzata da molti regimi totalitari (Dei 2013), rivolgendosi invece alla tradizione viva, predilige la cura delle condizioni necessarie per la produzione culturale. Quindi non tanto, o non solo, i prodotti, ma le pratiche, i metodi, le persone che possono garantire quelle tradizioni, che ne sono tramite e trasmettitori (Kirshenblatt-Gimblett 2004).

2. *Il contesto canadese*

Riconosciuta l'importanza della critica al colonialismo per l'affermazione del concetto di patrimonio immateriale, può essere utile volgere l'attenzione al caso di uno

spettacolo teatrale nato dalla rielaborazione e messa in scena di un'opera considerata un capolavoro del patrimonio immateriale dell'umanità e realizzato in un contesto culturale, sociale, politico particolarmente sensibile alla riflessione decoloniale. Si tratta dello spettacolo *Xajoj Tun Rabinal Achí*, messo in scena nel 2010 a Montreal dalla compagnia autoctona quebecchese Ondinnok, che si è confrontata con il dramma maya *Rabinal Achí*, dichiarato dal 2005 patrimonio orale e immateriale dell'umanità, e entrato nel 2008 nella lista dei capolavori dell'UNESCO¹. Il Canada ha cominciato a dimostrare un'attenzione per questioni decoloniali, almeno istituzionalmente, a partire dalla creazione nel 2008 della "Commissione verità e riconciliazione", per fare luce sulle violenze storicamente inflitte ai danni delle popolazioni autoctone² e in particolare sulle responsabilità dello Stato e della Chiesa Cattolica nella gestione delle *Residential Schools*, le scuole dove dal 1920 al 1996 i bambini autoctoni sono stati deportati per essere 'rieducati' alla cultura dei coloni. Nel 2015 la pubblicazione del primo esito della Commissione, oltre a confermare le violenze psicologiche, fisiche e sessuali sovente inflitte ai bambini, ha anche riconosciuto il genocidio subito dalle popolazioni autoctone come culturale, ossia ha rilevato che si è trattato non solo di uno sterminio di massa ma anche "della distruzione delle strutture e delle pratiche che permettono al gruppo di continuare a essere tale"³. In questo importante slittamento di significato è leggibile lo stesso valore dato all'immaterialità costitutiva della performatività, come emerge nella Convenzione UNESCO del 2003. Nel riconoscimento del genocidio culturale c'è la consapevolezza che, con lo sterminio fisico di un popolo, si ha la cancellazione di

¹ Si veda il sito dell'UNESCO: <https://ich.unesco.org/en/RL/rabinal-achi-dance-drama-tradition-00144> (15 maggio 2023).

² Sulla *The Truth and Reconciliation Commission* si rimanda al sito governativo: <https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1450124405592/1529106060525> (2 maggio 2023). Si usa qui di preferenza il termine generale "autoctono" (che traduce il francese più utilizzato nel Québec: "autoctone") per indicare i popoli che vivevano nel continente già prima dell'arrivo dei coloni a metà del XVI secolo, piuttosto che "nativo" (che traduce invece il termine più utilizzato nel Canada anglofono "native" o "indigenous"). Nel Canada gli autoctoni si distinguono in Prime Nazioni (*First Nation/Premières Nations*), in Inuit e in Metis.

³ Si rimanda al testo del report finale della Commissione: *Honouring the Truth, Reconciling for the Future. Summary of the Final Report of the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, del 23 luglio 2015: https://irsi.ubc.ca/sites/default/files/inline-files/Executive_Summary_English_Web.pdf (8 giugno 2023).

un'intera cultura con i suoi valori e le sue tradizioni; significa riconoscere altresì una civiltà, lì dove gli autoctoni erano considerati 'selvaggi' rispetto alla civilizzazione occidentale, ritenuta superiore. Questo cambio di prospettiva è importante poiché ci parla di una diversa comprensione del corpo, finalmente inteso nel suo valore culturale, caricato di senso, di significato, di memoria; non è più il corpo ridotto a oggetto, il corpo inerte di cartesiana memoria - la *res extensa* - che la soggettività occidentale, centrata sull'*Ego cogito*, ha storicamente svalutato e negato in relazione a una presunta superiorità dell'intelletto, della ragione, della *res cogitans*. Così una riflessione analoga, inversamente, può essere fatta per i recenti numerosi ritrovamenti di corpi sepolti attorno alle *Residential Schools*, morti non registrate e quindi, anche queste, oggetto di una nuova inchiesta. Lo si sapeva da tempo, ma è stato necessario trovare e disepellire i resti fisici per avere ulteriori prove del genocidio culturale. È stato necessario trovare letteralmente e materialmente i corpi da dissotterrare⁴. È questo il corpo che viene rivendicato quando le riflessioni sulla performance mettono al centro la presenza, un corpo plasmato dalla cultura e dalla memoria. Ed è questo il contesto sensibilizzato in cui si inserisce il lavoro di Ondinnok, un contesto che solo da poco ha cominciato a fare i conti con le conseguenze del colonialismo. È importante rimarcare che il Canada non ha mai contemplato la fase della restituzione delle terre sottratte alle popolazioni native, così come in Australia, a differenza di altri continenti storicamente di dominio coloniale, come l'Africa o il Sud Est asiatico. Bisogna inoltre ricordare che se il Canada ha accettato la Convenzione UNESCO per i Beni dell'Umanità il 23 luglio 1976, ha firmato senza riserve la Dichiarazione delle Nazioni Unite sui diritti dei popoli indigeni solo nel 2016, ossia nove anni dopo la sua proclamazione, nel 2007. La questione coloniale oggi più che mai è un nervo scoperto nei complessi rapporti legali e culturali tra il Governo canadese e i popoli delle Prime Nazioni, dei Metis e Inuit, e l'ambito artistico è oggi uno dei contesti più capaci di riflettere la complessità, i conflitti, le contraddizioni che questa questione pone.

La specificità dell'operazione fatta dalla compagnia canadese con l'opera patrimonio dell'UNESCO stimola una serie di riflessioni sul rapporto tra performance e archivio, o meglio, per utilizzare una terminologia argomentata da Diana Taylor, tra "repertorio" e "archivio" (Taylor 2003), capace di problematizzare il concetto

⁴ Si tratta di una vicenda che ha portato la mobilitazione nel luglio 2022 di Papa Francesco, con un viaggio in Canada e la dichiarazione pubblica di scuse da parte della Chiesa Cattolica alle popolazioni autoctone, canadesi e non solo.

già di per sé problematico di patrimonio immateriale, e le pratiche della sua salvaguardia.

Ondinnok è la prima compagnia francofona professionale di teatro autoctono canadese, fondata nel 1985 a Montreal da Yves Sioui Durand, scrittore, drammaturgo, attore e regista quebecchese di origine Huron-Wendat, e Catherine Joncas, attrice, autrice e regista quebecchese. Se nel Canada non si ha traccia di pratiche teatrali appartenenti alla cultura dei nativi prima della conquista coloniale inglese e francese dalla metà del '500 - se non nelle forme performative proprie del rituale - il teatro cosiddetto 'autoctono' nasce alla fine degli anni '60 con una funzione di rivendicazione identitaria prima nel contesto anglofono e successivamente in quello francofono⁵. Il teatro autoctono canadese nasce quindi dalla metà del secolo scorso dall'impronta del teatro occidentale e, nella sua varietà espressiva, si possono riconoscere due principali specificità: è un teatro che adotta forme ed estetiche proprie della cultura occidentale, pur finalizzate a trattare tematiche di attinenza autoctona, oppure un teatro che cerca di recuperare cosmologie, epistemologie e una espressività performativa in grado di riattingere alla cultura ancestrale orale negata dalla violenza dei coloni. In entrambi i casi il teatro è un atto fondamentale di riappropriazione e autodeterminazione identitaria. Ondinnok si colloca nella seconda traiettoria, e non a caso è una parola Wendat che significa "un rituale di guarigione teatrale che rivela il desiderio segreto dell'anima"⁶. Il "teatro di guarigione" è infatti una delle missioni della compagnia che, operando spesso nel contesto delle riserve, ha agito con finalità terapeutiche sui traumi generati da secoli di genocidio, dalla perdita dell'identità culturale, al dramma dell'espropriazione territoriale, dalle tragiche storie di alcolismo e droga, alle violenze e agli abusi.

Il Rabinal Achí e lo spettacolo di Ondinnok

Con lo spettacolo *Xajoj Tun Rabinal Achí* Ondinnok si confronta con quello che è riconosciuto essere l'unico esempio di teatro amerindiano precolombiano ancora in vita ai nostri giorni⁷. *Rabinal Achí* è una tipologia di dramma danzato ricondu-

⁵ Si pensi allo spettacolo del 1967 *The Ecstasy of Rita Joe* di George Ryga su tematiche autoctone, ma soprattutto nel 1982 al primo spettacolo creato da un autore autoctono, Tomson Highway, *The Rez Sister*, significativamente ispirato alla prima opera di teatro quebecchese *Les belles soeurs* scritta da Michel Tremblay nel 1968.

⁶ Si rimanda alla pagina web della compagnia: <https://www.ondinnok.org/> (15 settembre 2023).

⁷ Lo spettacolo è andato in scena dal 18 al 27 giugno del 2010 presso l'Ex-Centris, a Montreal,

cibile alle danze guerriere di origine preispanica, nato nella città di Rabinal, nelle valli della Baja Verapaz in Guatemala, e risalente al XV secolo, prima della conquista spagnola del 1547. La colonizzazione e il genocidio subito dal popolo guatemalteco non hanno impedito a questo dramma di conservarsi impermeabile a influenze europee, tramandandosi oralmente di generazione in generazione, e di essere trascritto intorno alla metà del 1800 dall'abate francese Brasseur de Bourbourg, grazie all'aiuto di Bartolo Bis, uno dei principali attori e depositari del dramma. Trasposto in lingua k'iche' e composto di 3000 versi circa, è stato tradotto dapprima in spagnolo e poi in francese (Craveri 2006). Rappresentato in clandestinità perché bandito dalle autorità coloniali cattoliche spagnole e dall'Inquisizione, ma anche più recentemente durante la guerra civile del Guatemala (1960-1996), sembra che si sia preservato soprattutto per la conformazione territoriale della regione, difficilmente raggiungibile (Craveri 2006). Una strategia che ha contribuito a favorirne la sopravvivenza è stata anche l'uso mimetico di maschere con sembianze dei conquistatori, consentendo così di conservarlo in forma dissimulata e schermata. Ciò ha favorito la sua preservazione come un esempio unico di sovranità culturale maya e la sua riemersione soprattutto durante i periodi di relativa stabilità politica, sostanzialmente intoccato da influenze europee, pur inserendosi in un contesto cristianizzato. Attualmente il dramma è danzato e teatralizzato nel villaggio di San Pablo di Rabinal, il 25 gennaio di ogni anno - giorno del patrono San Paolo ma anche della festività agricola di fertilità della terra - da El Baile Danza Rabinal Achi, una compagnia maya detentrica della tradizione. Oltre alla dimensione performativa la cerimonia si compone di musica, costituita principalmente del suono di trombe - l'opera è conosciuta infatti anche come *Baile del tun* (*Ballo del tamburo*) -, dell'uso di maschere e di costumi da parte dei suoi interpreti.

La storia drammatizzata nella danza narra del processo a K'iche' Achi, un guerriero di un paese limitrofo accusato di tradimento dal popolo di Rabinal: si tratta del conflitto tra due popoli fratelli, i rabinalesi guidati dal guerriero di Rabinal Achi e il guerriero K'iche che viene punito a causa della sua prepotenza con il sacrificio per riportare l'equilibrio turbato nella comunità. Questo rito-spettacolo è celebrato anche per proteggere la regione di Rabinal da un'antica maledizione associata al guerriero K'iche': per questo ancora oggi la sua celebrazione è preceduta da riti preparatori in cui si evocano gli spiriti dei personaggi della storia e degli antenati (Te-

nell'ambito del Festival Présence autochtone. Si è beneficiato della visione di una registrazione video dello spettacolo oltre che del dialogo con Yves Sioui Durand e Catherine Joncas.

dlock 2005). Se si può supporre che la vicenda del dramma sia stata ispirata da fatti realmente accaduti nella vita politica di Rabinal, alla vigilia della conquista spagnola, la componente simbolica con cui la storia è trasfigurata è rivelativa di una temporalità in cui passato e presente creano un continuo cortocircuito, dove gli eventi del passato hanno un senso condiviso comunitariamente nella loro riproposizione attualizzante. Per questo il dramma è considerato sacro ed è oggetto di devozione, avendo come fulcro l'eredità spirituale degli antenati: sia il testo che la vera e propria rappresentazione, infatti, permettono l'identificazione rituale con gli antenati e la ricreazione simbolica delle loro gesta (Craveri 2006).

Il lavoro di Ondinnok su questo dramma ha radici lontane nel tempo, che risalgono alla progressiva conoscenza del Sud America, fatta attraverso una serie di viaggi a partire dagli anni '70 in Messico e poi in Guatemala, e con la tessitura di rapporti amicali e la conoscenza sempre più profonda dei contesti culturali. La scelta di lavorare in particolare sul *Rabinal Achí*, dopo aver affrontato con altri spettacoli il tema della conquista coloniale, nasce dalla presa di coscienza del legame sotterraneo di parentela simbolica e reale che accomuna tutti i popoli nativi delle Americhe: non solo per la condivisione di epistemologie, cosmologie e immaginari, ma anche del trauma subito dal colonialismo. Si è così sviluppato nel tempo un progetto che possiamo definire interculturale - intendendo con questa accezione un teatro costruito sull'incontro, il dialogo, lo scambio tra culture differenti - e transculturale, nel senso datone da Jean-François Côté (Côté 2021: 125-146), ossia per la capacità di ricongiungere popolazioni differenti grazie a un senso di appartenenza a un'unica grande famiglia, che collega le Americhe dal nord al sud. Queste qualità sono leggibili nella scelta di Ondinnok anzitutto di portare sul palcoscenico di Montreal due interpreti maya di Rabinal - José León Coloch Garniga e suo figlio José Manuel Coloch Xolop - custodi della tradizione del dramma, oltre a un gruppo di interpreti di origine autoctona canadese: Wendat, Innu, Ojibway, Nahua, insieme a interpreti di origine boliviana, cilena, ecuadoriana, italiana e quebecchese - in tutto dodici performers. La presenza dei due interpreti maya, giunti non senza difficoltà dal Guatemala, è stata essenziale per la realizzazione dello spettacolo, così come la scelta di mantenere il multilinguismo in scena, accanto alla prevalenza del parlato francofono - prediligendo, per la messa in scena, la traduzione francese del dramma di Alain Breton (Breton 1994) - oltre ai diversi stili e registri interpretativi. L'obiettivo di Ondinnok era infatti quello di mostrare un'universalità resa da una polifonia linguistica simultanea sul palco, quindi data non dall'uniformazione del linguaggio ma dalla conservazione della pluralità delle diverse lingue.

La scelta di lavorare sul *Rabinal Achí* è coerente alla missione della compagnia di praticare un teatro di “guarigione”: il fatto che il dramma sia precedente la conquista coloniale e non intaccato da influenze europee lo rende uno strumento unico per riattivare il passato ancestrale. Se il dialogo con gli antenati per ricostruire la memoria culturale rimossa è quanto il teatro autoctono canadese performativamente porta in scena, coerente con la tradizione orale dei popoli nativi per cui il dialogo intergenerazionale è imprescindibile e ne garantisce la sopravvivenza, nell’operazione fatta con il *Rabinal Achí* è il fulcro della creazione. Quanto viene attuato in scena è una riappropriazione di un passato, sottratto al colonialismo europeo, con la ricreazione di un dialogo con gli antenati, evocato sulla scena attraverso il corpo degli interpreti e l’uso di oggetti simbolici, e attraverso la messa in dialogo di gruppi culturali autoctoni differenti, spesso storicamente e ingiustamente divisi. Viene ripristinato anche il legame con la terra, elemento culturalmente costitutivo dell’identità dei popoli autoctoni (ne è testimone l’etimologia stessa del termine, dal greco *autókhthōn*: della sua stessa terra), ma anche storicamente, essendo la terra quanto è stato loro sottratto. Ed è ripristinato anche il legame con gli animali, in un’ottica cosmica che concepisce l’interrelazione tra tutti gli esseri abitanti la terra. Per Ondinnok si tratta di un vero e proprio atto riparatorio: far rivivere l’umanità arcaica bandita dalla civiltà occidentale, portando sulla scena il corpo degli interpreti, e oggetti come le ossa - per il legame genealogico che rappresentano - e le pietre - per l’appartenenza alla terra - come veicoli del dialogo ritrovato. Lo spettacolo si costruisce principalmente su due livelli: la messa in scena della vicenda del dramma maya, con il processo al guerriero K’iche’ e la sua messa a morte; e degli intermezzi, chiamati da Durand “teatro divinatorio”, che spezzano la storia e attraverso parole, gesti e azioni creano un legame tra il presente della scena e il passato ancestrale rievocato. Durante questi intermezzi vengono recitati anche brani tratti dai libri maya *Popol Vuh* e *Chilam Balam*, ossia testi profetici ed esoterici, preservati dalla distruzione dei conquistatori che raccontano rispettivamente la mitologia e le profezie al momento dell’arrivo degli Spagnoli. Questi innesti si accompagnano all’uso di maschere e costumi appositamente creati per lo spettacolo da Claude Rodrigue, e intesi anch’essi quali tramite per veicolare il dialogo con gli avi nel tentativo di riallacciare il legame spezzato dalla conquista coloniale. La scena è quindi concepita come luogo dove riattivare memorie legate agli antenati, attraverso la ricreazione di un dialogo con essi, o l’incarnazione nel corpo degli interpreti, ma anche attraverso oggetti non intesi come inerti, secondo la moderna epistemologia occidentale, ma viventi e parti integranti della memoria del territorio, coerentemente alla visione del mondo dei popoli na-



Fig. 1 - Yves Sioui Durand nella figura del Trickster introduce lo spettacolo *Xajoj Tun Rabinal Achi* di Ondinnok (foto di Martine Doyon).

tivi. “Divinatorio” indica anche che lo spettacolo è diverso ogni sera, nel senso che, senza che vi sia una programmazione definita, il guerriero K’iche’ può essere interpretato di volta in volta da un attore diverso, che “si lascia scegliere”, si sente “chiamato” ad entrare sulla scena e nella parte, ad eccezione dei due custodi della tradizione maya che mantengono sempre lo stesso ruolo (Sioui Durand 2010).

Julie Burelle ha definito l’operazione di Ondinnok un esempio di “rimpatrio performativo” (*performative repatriable*) (Burelle 2019; 2021), riconoscendo negli in-

terpreti del rito-spettacolo dei portatori, dei vettori di sapere autoctono ricondotto sulla scena attraverso il corpo, la parola, gli oggetti, di modo che quanto si compie è un gesto di guarigione e al tempo stesso di resistenza. Nel mettere al centro la cultura degli avi, la compagnia agisce una decolonizzazione del corpo e dell'immaginario, senza cadere negli stereotipi spesso associati alla rappresentazione dei nativi sulla scena, che indugiano su forme di vittimismo o traumatismo. Nello spettacolo non ci sono riferimenti espliciti alla tragedia del genocidio subito dai popoli nativi, che invece aleggia come un non detto, una presenza invisibile. Il meccanismo del rimpatrio, come riconciliazione e ritorno alla propria tradizione, agisce performativamente nei corpi e negli oggetti che sono suscettibili di incarnare una contro-memoria capace di rendere visibile la presenza autoctona e le epistemologie continuamente cancellate dalla colonizzazione; essi fungono da ponte temporale, spaziale e affettivo, ed entrano nello spazio liminale del rito teatrale diventando *medium* di guarigione. Il corpo degli attori in questo modo non interpreta, nel senso tradizionale del teatro, ma si fa visitare dallo spirito degli avi permettendo così l'incontro. Si tratta anche di un gesto di resistenza, e a questo proposito Burelle osserva come l'opera di Ondinnok presenti una certa qual "opacità", non sia cioè di facile accesso e interpretazione per un pubblico soprattutto non autoctono. Il "diritto alla opacità", su cui ha teorizzato Édouard Glissant (Glissant 2007), o alla poca leggibilità è interpretato come una strategia difensiva anche contro la logica estrattiva dell'impostazione colonialista la quale sfrutta, assorbe e fagocita tutto ciò che è altro da sé. L'ermetismo ha quindi una funzione anticoloniale, coerentemente con il concetto di "rifiuto etnografico" proposto da Audra Simpson e ribadito da Burelle, ossia una pratica che riconosce il diritto alle comunità storicamente oppresse a non svelare totalmente i saperi della loro tradizione, una pratica intrinsecamente legata al diritto di una comunità di autorappresentarsi (Simpson 2007). Anche il rifiuto ad assegnare un ruolo preciso a ciascun interprete impedisce allo spettatore la facile identificazione nella storia portata sulla scena e l'empatia, che solitamente si traduce nella sublimazione del senso di colpa, ed è quindi strumento della stessa opacità. Questa operazione permette invece agli artisti e al pubblico autoctono di recuperare e preservare un senso di sé, di ridefinirsi al di fuori dello sguardo coloniale o vittimistico che marca la loro rappresentazione stereotipata. Per certi versi si tratta dello stesso principio leggibile nella strategia performativa adottata dagli interpreti storici del *Rabinal Achí* nel vestire le maschere dei conquistatori per garantire la sopravvivenza della pratica.

Non sorprende che lo spettacolo di Ondinnok non abbia avuto repliche, e di fatto non sia replicabile - se non trasformandolo completamente - perché è stato



Fig. 2 - Performer mascherati con oggetti rituali durante un intermezzo di teatro divinatorio. Da sinistra: Lara Kramer, Leticia Vera e Patricia Iraola in Xajoj Tun Rabinal Achi di Ondinnok (foto di Martine Doyon).

a tutti gli effetti un evento con il carattere di unicità. È anzitutto la presenza indispensabile dei testimoni nonché depositari dell'antico dramma maya a farne un evento unico. Una presenza che garantisce non solo la condivisione della tradizione oggetto della riattivazione, ma anche ne legittima l'operazione, e garantisce inoltre la qualità interculturale del lavoro di Ondinnok. Senza questa presenza e la confidenza reciproca alimentata in anni di frequentazioni, nonché la negoziazione di rapporti egualitari che ha coinvolto anche gli altri interpreti, lo spettacolo della compagnia quebecchese non avrebbe potuto avere luogo. Allo stesso modo la non ripetibilità dell'evento sta nella sua natura processuale. Non si tratta infatti di uno spettacolo nel senso tradizionale del termine, quanto di una dimensione liminare al rito, al di là della distinzione tra finzione e realtà. Un processo che si consuma nell'atto del suo farsi, finalizzato alla trasformazione della coscienza dei suoi interpreti e del suo pubblico, e che passa per la decolonizzazione di corpi e di immaginari anziché da un prodotto esclusivamente estetico.

Significativamente Burelle pone un confronto tra questo lavoro di Ondinnok e un altro caso di rimpatrio performativo, dove in questione sono i resti materiali di due corpi riesumati nel 1976 nei pressi dell'Università della California, a San Diego. Resti diventati oggetto di una contesa tra la Nazione autoctona Kumeyaay, che dal 2006 ha chiesto di riaverli, considerandoli come propri antenati, e un gruppo di



Fig. 3 - Il guerriero K'iche' - impersonato dall'attrice Patricia Iraola - circondato dai suoi rapitori. Da sinistra: José León Coloch Garniga, Catherine Joncas, Patricia Iraola, José Manuel Coloch Xolop, nello spettacolo *Xajoj Tun Rabinal Achi* di Ondinnok (foto di Martine Doyon).

ricercatori dell'Università intenzionato a conservarli come oggetti scientifici. La contesa si è risolta solo nel 2016 dopo un processo che ha riconosciuto la violazione da parte dell'Università della Native American Grave Protection and Repatriation Act, una legge federale in vigore negli Stati Uniti per correggere la gestione non etica degli oggetti funerari dei popoli autoctoni. In questo caso i resti sono stati riconosciuti come oggetti rimpatriabili, secondo la definizione dell'antropologa Ann Kakaliouras, che attribuisce loro un valore ontologico ed epistemologico in grado di creare un ponte temporale, spaziale e affettivo tra visioni del mondo apparentemente inconciliabili, quella per cui delle ossa sono un oggetto da esporre in un museo e quella per cui le ossa degli antenati meritano una degna sepoltura. Questi resti, osserva Burelle, hanno un potenziale performativo, sono *performative repatriables*, da considerarsi simbolicamente come un condensato memoriale della violenza coloniale inflitta ai popoli nativi. Come nella performance di Ondinnok, i resti rimpatriati attivano operazioni politiche e curative: creano una rete di legami diplomatici, politici e relazionali antichi e contemporanei con la terra, gli antenati e le altre popolazioni native (Burelle 2019: 142).

3. Immaterialità del repertorio

Il confronto posto da Burelle tra lo spettacolo e le ossa contese dei nativi e la specificità dell'operazione fatta da Ondinnok permette di riflettere sulle problematiche legate al valore e ai metodi di salvaguardia del patrimonio immateriale. Come hanno notato due studiose della performance, Barbara Kirschenblatt-Gimblett e Diana Taylor, a cui in particolare è stato chiesto formalmente dall'UNESCO di contribuire alla riflessione sul tema (Taylor 2008; 2016; 2019), l'istituzione mondiale, nel gestire e tentare di salvaguardare il patrimonio immateriale, può cadere in contraddizione o dimostrare una certa qual paradossalità. Se Kirschenblatt-Gimblett parla del rischio, sempre in agguato nella salvaguardia del patrimonio immateriale, della trasformazione del fatto culturale in prodotto "metaculturale" (Kirschenblatt-Gimblett 2004), per Diana Taylor il pericolo consiste nel disconoscere il valore di quello che la studiosa ha definito "repertorio" nello scarto con l'"archivio", ossia "le conoscenze e pratiche incorporate (cioè la lingua parlata, danze, sport, rituali)" rispetto ai "materiali che si suppongono duraturi (cioè testi, documenti, edifici, ossa)" (Taylor 2019: 51). Secondo la studiosa il repertorio è sempre incarnato, viene trasmesso attraverso la performance e si manifesta nella performance, nell'azione, nel fare; è propriamente conoscenza incorporata, perché gli atti che costituiscono il repertorio possono essere trasmessi soltanto attraverso i corpi; inoltre "la pratica incorporata supera sempre i limiti della conoscenza scritta perché non può essere contenuta e memorizzata in documenti e archivi" (Taylor 2019: 187). Lo scarto tra i due non è una semplice questione tecnica, di "formato": archivio e repertorio sono riflesso di due epistemologie che si sono storicamente contrastate e continuano ad essere in contrapposizione. Da un lato il sapere durevole, che ha nella scrittura il suo primo strumento di definizione e fissazione, ma anche di dominio, essendo prerogativa del potere in mano alle culture maggioritarie; dall'altro il repertorio, che ha nell'oralità una delle sue forme espressive principali ed è prerogativa delle culture minoritarie. Questo scarto, che implica sempre una tensione dialettica e non si risolve mai in una distinzione univoca, pone quindi problemi politici e apre a tematiche decoloniali ribadendo la forte relazione tra la questione del patrimonio immateriale, il rispetto dei diritti umani e la protezione delle identità culturali (Logan 2007; 2012).

Taylor ha notato che la tendenza dell'UNESCO rispetto alla salvaguardia del patrimonio immateriale è stata quella di estendere la logica e il linguaggio proprio dell'archivio al dominio di ciò che accade dal vivo: quindi, ancora una volta, una

forma di colonizzazione. Nel momento in cui il repertorio è trasformato in archivio, e di fatto tradotto in patrimonio materiale e in oggetti, si snatura, perde il valore dato espressamente dalla sua performatività, nel tentativo di mantenerlo in vita separato dal suo momento di conoscenza e dal suo essere, eseguito per un pubblico diverso in un momento temporalmente e fisicamente diverso (Taylor 2008; 2016; 2019). Il rischio in agguato nella conservazione di pratiche performative è infatti quello di ridurle a un prodotto disincarnato, astratto, considerato universale perché ricondotto alla griglia di valori definiti dalle élites culturali dominanti. Significa eliminare proprio la dimensione performativa, ossia la capacità di azione (*agency*) di coloro che perpetuano le tradizioni, che è garanzia di sopravvivenza della pratica stessa. E con l'*agency* anche la *liveness* che ancora la performance alla irripetibilità dell'evento, nell'attualità dell'*hic et nunc*, come è stato ampiamente argomentato nel contesto dei *Performances Studies* da Peggy Phelan, per cui la performance accade nell'atto della sua sparizione, inscindibile dalla presenza di chi la attua (Phelan 1993). O da Rebecca Schneider che concepisce invece, come Taylor, una trasmissibilità della performance mediata dal corpo e leggibile nel meccanismo del *reenactment*, dove la pratica corporea che si compone nella ripetizione è, paradossalmente, principio che ribadisce l'identità e al tempo stesso la differenza (Schneider 2011: 2-10).

Alla luce di queste riflessioni, l'operazione di Ondinnok risulta essere una forma di salvaguardia del patrimonio immateriale che non si snatura nelle modalità dell'archivio criticate dall'ottica dei *Performance Studies*. Lo *Xajoj Tun Rabinal Achí* di Ondinnok è un esempio di come la pratica possa essere preservata attraverso la pratica stessa e non la sua "archiviazione" o trasformazione in oggetto metaculturale, nel senso datone da Kirschenblatt-Gimblett (che sottende tra l'altro una serie di derive legate alle logiche neoliberali dei sistemi economici mondiali, prima tra tutte la mercificazione delle culture delle minoranze etniche attraverso il turismo culturale) o in oggetto materiale. L'operazione di Ondinnok è vitale, e lo è anche perché interviene creativamente sulla tradizione, la modifica ribadendone la funzione e il senso. È vitale poiché mantiene un potenziale creativo e trasgressivo, capace di cambiare la realtà, di avere un impatto nelle concezioni consolidate dalla cultura dominante. Museificare un prodotto culturale significa negarne il potenziale trasgressivo e ribadire la logica dominante. In merito al riconoscimento del *Rabinal Achí* come patrimonio immateriale, Durand afferma in un'intervista:

Bisogna capire che i nostri amici guatemaltechi, a Rabinal, vivono una problematica complessa; a causa di questo riconoscimento da parte dell'UNESCO sono come 'museificati', sono diventati un 'museo vivente', ho sentito questo

anche in Cile, dove si parla di fare dei ‘musei viventi’, che è, a mio avviso, un errore fondamentale. Sono obbligati a riprodurre la stessa cosa costantemente, e questo li intrappola completamente, perché stanno vivendo la nostra stessa esperienza: gli autoctoni sono coinvolti nella transizione da una tradizione a una nuova generazione che la sta abolendo, perché il rigore di quella tradizione è tale da spaventarli, e l'arrivo del mondo moderno sta venendo a catturarla con i computer e tutto il resto. Quindi fare il *Rabinal Achí* come lo fanno ancora, recitarlo cinque volte al giorno, apprendere il testo a memoria non è facile. Attualmente sono dei paesani che lo fanno, persone che non hanno una grande educazione. Ma i più giovani che sono istruiti non vogliono farlo perché è troppo impegnativo, e si domandano per prima cosa ‘Perché?’. Inoltre non ha senso per loro, è uno sforzo, lo sai, non è divertente, è un vero sacrificio. Quella storia è vivente sul piano del rituale, ma il loro teatro non raggiunge il pubblico, non hanno quasi più pubblico o ne hanno ancora, ma poco. La maschera di legno che nasconde la parola e che ha permesso al *Rabinal* di sopravvivere nascosto ora è diventata problematica; ne parlavamo con José Leon e José Manuel ed erano d'accordo. Sanno che bisognerebbe togliere le maschere e lasciare la parola prendere posto, perché questa parola è sovversiva ed eccoci qui. Salvo che per loro è un cambiamento grande, significa non essere più i conservatori del patrimonio UNESCO, che vuol dire diventare un teatro vivente, fare un teatro contemporaneo che dialoga con le sfide attuali. Questo lo hanno percepito (Durand 2021: 89-90, traduzione di chi scrive).

L'operazione di Ondinnok è efficace non solo perché rielabora la tradizione senza la pretesa di restituirla identica a come era, ma anche perché la concezione su cui si basa è che il corpo sia già di per sé archivio, un archivio durevole di memorie. Allo stesso modo oggetti come le ossa o le pietre non sono semplicemente oggetti ma precipitati di memoria, e in quanto tali sono oggetti viventi, animati. Coerentemente all'epistemologia tipica delle popolazioni native, la visione del mondo che la compagnia porta sulla scena non si incentra su opposizioni binarie tra il visibile e l'invisibile, il vero e il falso, tra il sapere incorporato e il sapere d'archivio (Taylor 2003: 75). Questa visione fa resistenza al dualismo della cultura Occidentale su cui, bisogna riconoscere, si alimenta storicamente anche la distinzione tra materiale e immateriale. La pratica è di per sé già materiale, e il riconoscimento del rapporto di interdipendenza tra patrimonio materiale e immateriale dovrebbe spingersi fino in fondo a questa consapevolezza, assumendo pienamente il signi-

ficato di patrimonio immateriale come pratica incarnata. Questa assunzione dovrebbe essere il punto di partenza da cui immaginare qualsivoglia strategia di salvaguardia del patrimonio materiale e immateriale dell'umanità.

Bibliografia

- BORTOLOTTO, CHIARA, 2008, *Introduzione* in BORTOLOTTO, C., a cura di, *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, pp. 7-48.
- BRETON, ALAIN, 1993, *Rabinal Achi: un drame dynastique maya du quinzième siècle*, Société des américanistes & Société d'ethnologie, Nanterre.
- BRETON, ALAIN, 2007, *Rabinal Achi: A Fifteenth-Century Maya Dynastic Drama*, University Press of Colorado, Boulder.
- BURELLE, JULIE, 2019, *Theater in Contested Lands. Repatriating Ancestors amid Violence* in BURELLE *Encounters on Contested Lands. Indigenous Performances of Sovereignty and Nationhood in Québec*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois), pp. 141-165.
- BURELLE, JULIE, 2021, *Xajoj Tun Rabinal Achí: interculturalité, rapatriement et «dramaturgie de la relation»*, in *Xajoj Tun. Le Rabinal Achi d'Ondinnok*, DURAND, Y.S., JONCAS, C., BURELLE, J., CÔTÉ, J-F, a cura di, Les Presses de l'Université Laval, Laval, pp. 99-122.
- CHAKRAVORTY SPIVAK, GAYATRI, 2004, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, Meltemi, Milano.
- COTÉ, JEAN-FRANÇOIS, 2012, *L'expérience théâtrale de la transculturation dans l'horizon cosmopolitique des Amériques*, in *Xajoj Tun. Le Rabinal Achi d'Ondinnok*, DURAND, Y.S., JONCAS, C., BURELLE, J., CÔTÉ, J-F, a cura di, Les Presses de l'Université Laval, Laval, pp. 125-146.
- CRAVERI, MICHELA, 2006, *Voci e canti della civiltà maya*, Jaca Book, Milano, pp. 91-122.
- DAVIS, ANGELA, 1981, *Race, gender and class*, Random House USA, New York.
- DE SOUSA SANTOS, BOAVENTURA, 2014, *Epistemologies of the South: Justice against epistemicide*, Routledge, London.
- DEI, FABRIZIO, 2013, *Da Gramsci all'UNESCO. Antropologia, cultura popolare e beni intangibili*, in «Parolechiave», 1/2013, pp. 131-146.
- GLISSANT, ÉDOUARD, 2007, *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA, 2004, *Intangible Heritage as Metacultural Production* in «Museum International, Intangible heritage», n. 1-2, vol. 56, pp. 52-65.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA, 1998, *Folklore's Crisis*, in «The Journal of American Folklore», Summer, 1998, n. 441, vol. 111, *Folklore: What's in a Name?*, pp. 281-327.
- LOGAN, WILLIAM, 2001, *Globalizing Heritage: Worlds Heritage as a Manifestation of Modernism*

- and *Challenges from the Periphery*, in JONES, D., a cura di, *20th Century Heritage – Our Recent Cultural Legacy*. Proceedings of the Australia ICOMOS National Conference 2001, University of Adelaide and Australia ICOMOS, Adelaide and Melbourne, pp. 51-57.
- LOGAN, WILLIAM, 2007, *Closing Pandora's Box: Human Rights Conundrums in Cultural Heritage Protection*, in SILVERMAN, H. and FAIRCHILD RUGGLES, D., a cura di, *Cultural Heritage and Human Rights*, Springer, New York, pp. 33-52.
- LOGAN, WILLIAM, 2012, *Cultural diversity, cultural heritage and human rights: towards heritage management as human rights-based cultural practice*, in «International Journal of Heritage Studies», May 2021, pp. 1-14.
- MIGNOLO, W., WALSH, C. E., 2018, *On decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Duke University Press, Durham and London.
- PHELAN, PEGGY, 1993, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York, pp. 146-66.
- SIMPSON, AUDRA, 2007, *On ethnographic refusal: Indigeneity, "voice", and colonial citizenship*, in «Junctures», n. 9, pp. 67-80.
- TAYLOR, DIANA, 2003, *The Archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham and London.
- TAYLOR, DIANA, 2008, *Performance and Intangible Cultural Heritage*, in DAVIS, TRACY C., a cura di, *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 91-104.
- TAYLOR, DIANA, 2016, *Saving the "Live"? Re-performance and Intangible Cultural Heritage*, in «Études Anglaises», n. 2, vol. 69, pp. 149-161.
- TAYLOR, DIANA, 2019, *Performance, politica e memoria culturale*, Artemide, Roma, pp. 63-69.
- TEDLOCK, DENNIS, 2005, *Rabinal Achi: A Mayan Dance Drama of War and Sacrifice*, Oxford University Press, New York.
- SIOUI DURAND, YVES, 2010, *Xajoj Tun Rabinal Achi - Le Rabinal Achi est "le seul vestige connu d'un théâtre amérindien précolombien conservé vivant jusqu'à nos jours"*, édité par SAINT-PIERRE, B., in «Le Devoir», 12 Juin 2010, [https://www.ledevoir.com/culture/theatre/290681/xajoj-tun-rabinal-achi-le-rabinal-achi-est-le-seul-vestige-connu-d-un-theatre-amerindien-precolombien-conserve-vivant-jusqu-a-nos-jours? \(21 maggio 2023\)](https://www.ledevoir.com/culture/theatre/290681/xajoj-tun-rabinal-achi-le-rabinal-achi-est-le-seul-vestige-connu-d-un-theatre-amerindien-precolombien-conserve-vivant-jusqu-a-nos-jours? (21 maggio 2023)).
- SIOUI DURAND, YVES, 2019, *Entretien 2*, in *Xajoj Tun. Le Rabinal Achi d'Ondinnok*, DURAND, Y.S., JONCAS, C., BURELLE, J., CÔTÉ, J-F, a cura di, Les Presses de l'Université Laval, Laval, pp. 72-94.

L'Opera dei Pupi prima e dopo la Convenzione ICH 2003: dal riconoscimento UNESCO all'iscrizione all'ICH

203

ALESSIO ARENA

L'Opera dei Pupi è una delle più importanti manifestazioni della cultura popolare siciliana e può essere considerata il teatro tradizionale delle marionette della Sicilia (Perricone 2013). Com'è noto, questa forma d'arte a Palermo, avviatasi nell'Ottocento probabilmente con Gaetano Greco (Venturini 2017: 43), era praticata da compagnie spesso costituite dai membri di una stessa famiglia. Ciascun membro si occupava di un aspetto specifico della gestione del teatro; sicché alcuni collaboravano come artigiani, altri invece si dedicavano alla preparazione della messa in scena, realizzando i fondali, dipinti a mano e creando le stesse marionette per gli spettacoli.

Come ripercorso dall'antropologo Ignazio Buttitta,

questa specifica tradizione teatrale si era cominciata ad affermare in Sicilia - probabilmente riprendendo stili figurativi e elementi scenici e narrativi da forme di teatro delle marionette diffuse in Puglia e in Campania - intorno ai primi dell'Ottocento, differenziandosi in due principali linee artigianali e espressive (Buttitta 2016: 179; cfr. Pasqualino 2001).

Si distinsero la linea *palermitana*, della Sicilia occidentale, e quella *catanese*, per la parte orientale dell'isola, ove tuttavia v'era anche la tradizione *siracusana* (Buttitta 2016: 179; cfr. Uccello 1965, Bugaretta 2008). Il teatro dei pupi attecchì prontamente sull'intero territorio dell'isola grazie a pupari che proposero "soggetti cavallereschi, l'ordine temporale di esecuzione del repertorio, l'uso delle corazze

metalliche e la meccanica costruttiva particolarmente adatta a rappresentare i combattimenti” (Buttitta 2016: 179-80; Pasqualino 2001). Tutto ciò piacque al pubblico, come testimoniato dallo studioso di folklore siciliano Giuseppe Pitrè che a quei tempi ricordava:

se e quanto piaccia al popolo siciliano l'opra de' paladini, può ben rilevarsi dal numero dei teatrini in tutta l'isola. Non meno di 25 io ne conosco finora, di cui due in Messina, tre in Catania, nove nella sola Palermo, la città santa della cavalleria romanzesca, dove nascono e donde partono quasi tutti gli opranti di Sicilia (Pitrè 1889: 159-60).

Il merito della diffusione di questa tradizione, ben oltre i confini della Sicilia e dell'Italia, deve individuarsi nelle famiglie di opranti e pupari ancora attive, oltreché al Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino a Palermo, vincitore del Premio Museo dell'Anno 2017 di ICOM Italia. La Rete italiana di organismi per la tutela, promozione e valorizzazione dell'opera dei pupi, poi, riunisce le famiglie e le compagnie dei pupari dal 2018 e ha consentito e consente tuttora all'Opera dei Pupi di diffondersi anche fuori dai confini della Sicilia.

Sono molteplici le compagnie di valore esistenti sul territorio della regione. A Palermo ricordiamo, tra i tanti, il Teatro Kemonia di Franco Cuticchio, il Teatro dei Pupi siciliani della famiglia Argento, il teatro Carlo Magno della famiglia Mancuso e i Pupi antimafia di Angelo Sicilia. Mentre a Catania, segnaliamo la celebre Marionettistica dei Fratelli Napoli, la Compagnia Turi Grasso di Acireale, e poi, a Sortino, l'Antica Compagnia Opera dei Pupi famiglia Puglisi. A Siracusa ritroviamo la Compagnia dei Pupari Vaccaro-Mauceri, o il Teatro Opera dei Pupi Gaspare Canino di Alcamo. Tale ricco panorama consente di osservare quanto l'Opera dei Pupi sia tuttora viva e feconda e suggerisce di riflettere anche sull'importanza assunta da questa tradizione non solo in Italia. Con il presente contributo, pertanto, si intende mettere a fuoco l'impatto che il riconoscimento internazionale UNESCO ha esercitato sui pupi, soprattutto attraverso una lente specifica: si tratta del punto di vista della Compagnia Figli d'Arte Cuticchio di Palermo, diretta da Mimmo Cuticchio, che con la sua attività si è resa ambasciatrice nel mondo di questa tradizione.

Dopo la crisi degli anni Sessanta in cui l'Opera dei Pupi sembrava non suscitare più l'interesse del pubblico, dalla seconda metà del decennio successivo si poté viceversa assistere ad una riscoperta dei pupi. Opranti, studiosi, collezionisti e intellettuali a vario titolo legati all'Opera dei Pupi decisero che era giunto il momento di ridare “unità e senso d'insieme, omogeneo, alla dispersione delle cose” (Calvino

1984: 118). Nel 1975 venne così istituito il già citato Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, in seguito alla fondazione, avvenuta nel 1965, dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, tuttora attiva, e al congresso *Museografia e folklore* (Pasqualino 2001: 43), tenutosi a Palermo due anni dopo. Nel 1977, poi, la compagnia Cuticchio si istituzionalizzò in forma di associazione, denominata Figli d'Arte Cuticchio (la sua sede è tutt'oggi nel capoluogo siciliano, presso lo storico Teatro Santa Rosalia di via Bara all'Olivella).

In questo frangente, Mimmo Cuticchio, in particolare, terzogenito della famiglia, è divenuto oprante, puparo e cuntista di fama internazionale. Da un lato, ha traghettato nel terzo millennio, con successo, la tradizione ereditata dal padre Giacomo, dall'altro, ha contribuito in maniera decisiva affinché l'Opera dei Pupi raggiungesse i due importanti traguardi internazionali di cui si tratterà nel corso di queste pagine: nel 2001 il riconoscimento UNESCO come patrimonio orale e immateriale dell'umanità (la cui candidatura era stata supportata dall'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari), e nel 2008 la sua iscrizione alla lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità, in seguito alla ratifica da parte dell'Italia della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale ICH del 2003. Questa fase di rinnovato interesse per i pupi si verificava in un'epoca di riscoperta, più in generale, del cosiddetto teatro di figura, che annovera appunto i pupi, ma anche burattini, marionette e creazioni consimili; tant'è che, peraltro, poco dopo, nel 1998, nacque l'ATF, Associazione dei Teatri di Figura (Giunchi 1998: 6, cit. in Cipolla 2011: 199).

Quasi tre decenni dopo l'inizio di questa riscoperta dei pupi, le istituzioni internazionali si aprirono a quella che prima era stata ritenuta perlopiù una realtà locale. Tale importante traguardo è stato possibile, anzitutto, grazie a un sistematico lavoro di preservazione della memoria storica, uno sforzo strenuo contro la minaccia costantemente subita dai pupi: l'oblio della dimenticanza, l'ignoranza della loro rilevanza storica e l'assenza di un pubblico. Le compagnie di opranti e pupari siciliani e il Museo Pasqualino si sono intensamente impegnati sino ad oggi affinché la memoria di questa tradizione non andasse perduta. Il risultato attuale è stato quindi ottenuto non solo con la preservazione, ma anche con una ragionata operazione di ricerca e innovazione che il Museo Pasqualino, dedito all'attività teatrale oltre che a quella museale, ha proposto sin da quando è stato istituito (Pasqualino 2001: 43). Si tratta di un processo di rinnovamento cui Mimmo Cuticchio ha contribuito in maniera decisiva, sottoponendo continuamente l'Opera dei Pupi a sperimentazioni, negli ultimi cinquant'anni. Infatti, riprendendo Valentina Venturini e un'espressione degli antichi pupari, "pericolare la vita" del teatro dei pupi

nel secondo dopoguerra si era rivelata per Cuticchio una vera e propria urgenza, giacché egli sentì necessario in quel periodo rinnovare l'Opera dei Pupi interpretando le attese dei tempi correnti, proprio per garantire la sopravvivenza di quella stessa tradizione da rispettare e salvaguardare¹. Basti qui ricordare che la riforma di Cuticchio ha comportato, soprattutto, la formazione di un nuovo pubblico, data la quasi scomparsa di quello tradizionale, e l'elaborazione di nuovi copioni. Tanto il corposo repertorio classico quanto le pratiche tradizionali della messa in scena erano stati riadattati secondo il gusto moderno e le nuove risorse sceniche del teatro contemporaneo, attraverso la commistione con altre arti performative come la danza (si veda *Nudità* del 2018 di Virgilio Sieni) e l'opera lirica (*Medusa* del 2019 con musiche di Giacomo Cuticchio). Coinvolgendo, poi, altre compagnie teatrali altri artisti con attori e registi che operavano fuori da un contesto internazionale, Cuticchio ha contribuito a far sì che l'Opera dei Pupi si facesse conoscere e si diffondesse in Italia e nel mondo: in tutti i continenti, infatti, sono moltissimi i Paesi presso cui egli si è recato anche più volte per diffondere la sua arte. La gran parte delle testimonianze del processo di rinnovamento di questa tradizione, dell'impegno e dei viaggi appena menzionati di Cuticchio, dell'interesse che l'Opera ha riscosso presso artisti e studiosi, oltreché dei numerosi premi conferiti a Mimmo Cuticchio dal 1977 al 2023, sono conservate nel prezioso archivio privato della compagnia.

Come si accennava prima, nel maggio del 2001 l'UNESCO ha selezionato l'Opera dei Pupi e altre diciotto pratiche culturali tradizionali che, in virtù del loro valore artistico, storico e antropologico, potevano essere riconosciute come capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità. In seguito, nel 2003, la conferenza generale dell'UNESCO, in occasione della sua trentaduesima sessione, adottò la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale.

Nel 2008, in seguito alla ratifica da parte dell'Italia di tale Convenzione, l'Opera dei Pupi poté essere inserita in una delle due liste di beni immateriali, ossia quella "che contribuisce a dimostrare la diversità del patrimonio intangibile e ad aumentare la consapevolezza della sua importanza"².

¹ Si veda Venturini (2017: 165): "pericolare la vita' è espressione usata dagli antichi pupari per descrivere la condizione di quei campioni d'uomini pronti a morire in nome di alti ideali [...]. E che si specchia perfettamente nella necessità dell'Arte di Mimmo Cuticchio divisa tra il rispetto (e la salvaguardia) della tradizione e l'esigenza della ricerca."

² <https://www.unesco.it/italianellunesco/detail/189> (15 maggio 2023).

Com'è stato anticipato, si è trattato di una fondamentale svolta per l'Opera dei Pupi, perché, per la prima volta, la comunità internazionale ha riconosciuto l'importanza del patrimonio culturale immateriale, sottolineando la necessità di salvaguardarlo tramite nuovi quadri giuridici e politiche internazionali³.

Sicché, nel ripercorrere presupposti e risvolti soprattutto del riconoscimento e poi della successiva iscrizione dell'Opera dei Pupi alla suddetta lista, risulta necessario raccogliere testimonianze dirette che permettano di gettare luce su tali avvenimenti da una prospettiva interna a una compagnia di opranti e pupari, per mezzo di chi ha vissuto in prima persona questo importante capitolo della storia dell'Opera dei Pupi. Si tratta, ancora una volta, dei Figli d'Arte Cuticchio: chi scrive, infatti, ha avuto l'opportunità di dialogare direttamente con Mimmo Cuticchio e con sua moglie Elisa Puleo, amministratrice della compagnia, in due interviste che verranno qui di seguito ripercorse, alla luce dei dati di contesto evidenziati.

È stato chiesto a Elisa Puleo che cosa questi riconoscimenti internazionali hanno significato per i Cuticchio, dal punto di vista sia professionale sia umano; l'amministratrice ha risposto che tale traguardo "è stato importante per tutti gli opranti - di oggi e di ieri - che hanno portato avanti questa tradizione anche nei periodi bui, quando il teatro dei pupi non era nemmeno considerato teatro e coloro

³ Come si evince dal secondo articolo della Convenzione, con "patrimonio culturale immateriale" si intendevano "the practices, representations, expressions, knowledge, skills - as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith - that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage" (UNESCO 2003: art. 2) e, affinché un capolavoro potesse essere iscritto alla lista rappresentativa dei beni culturali immateriali, era necessario - secondo le direttive operative - che rispettasse i seguenti requisiti: "L'elemento candidato si costituisce come patrimonio culturale immateriale, come indicato nell'art. 2 della Convenzione; l'iscrizione dell'elemento contribuirà a garantire visibilità e consapevolezza del significato di patrimonio culturale immateriale e a favorire il confronto, riflettendo perciò la diversità culturale e la creatività dell'umanità; le misure di salvaguardia sono elaborate in modo da poter tutelare e promuovere l'elemento; l'elemento è stato candidato sulla base del più ampio riscontro di partecipazione da parte di comunità, gruppi o, eventualmente, persone singole coinvolte con il loro libero, preventivo e informato consenso; l'elemento deve essere inserito in un inventario del patrimonio culturale immateriale presente nel territorio dello Stato proponente, come indicato negli articoli 11 e 12 della Convenzione", <https://www.unesco.it/italianel-lunesco/detail/189> (14 maggio 2023).

che vi lavoravano non erano certo valutati come artisti” (intervista Puleo 2023). Come è stato anticipato più sopra, infatti, la storia dell’Opera dei Pupi ha attraversato, soprattutto negli anni Sessanta, dei grandi momenti di crisi che ne avrebbero potuto compromettere la sopravvivenza anche a causa della svalutazione degli opranti e dell’ignoranza del portato storico-culturale della loro arte. Ecco, quindi, che - ha continuato Elisa Puleo - “il riconoscimento ha dato autorevolezza alle persone che incarnano un sapere e sanno trasmetterlo, con il tempo e la pazienza, perché non è un sapere programmabile, assimilabile per la via breve dei seminari o degli *stages*, ma attraverso un apprendistato lungo con chi è capace di trasformare la propria biografia in una porta” (intervista Puleo 2023). Tuttavia, benché dal punto di vista umano il riconoscimento UNESCO, in particolare, sia stato un grande evento, Elisa Puleo ha anche riflettuto sul fatto che, dal punto di vista professionale, invece poco è cambiato dopo il 2001. Anzi, secondo l’amministratrice della compagnia, la tradizione potrebbe essere stata addirittura in qualche modo danneggiata “poiché chi amministra la cultura non ha delineato leggi e regolamenti per appoggiare gli opranti autentici” (intervista Puleo 2023). Nonostante la Convenzione ICH del 2003, infatti, il rapporto tra la realtà dell’Opera dei Pupi e le istituzioni resta effettivamente, purtroppo, un nodo critico. Puleo in merito a una domanda su come il traguardo internazionale fosse stato percepito dalle istituzioni ha risposto che, se il pubblico - che da tempo li seguiva - si complimentò e si compiacque per il risultato ottenuto, dimostrando così di aver colto l’essenza di quanto accaduto, le istituzioni invece probabilmente non capirono il senso del riconoscimento UNESCO “che si raccomandava e si raccomanda alla politica, affinché sostenga le ultime famiglie e gli ultimi opranti rimasti. [...] ancora oggi, in questo senso, le amministrazioni sono assolutamente assenti” (intervista Puleo 2023). Mimmo Cuticchio ha precisato che tuttavia, in seguito al riconoscimento UNESCO, la Regione Siciliana ha stabilito una legge (5 dicembre 2007, n. 25. Interventi a favore delle attività teatrali) che prevede contributi anche per realtà nate sulla scia delle attività dei Cuticchio e dei Napoli, opranti della scuola catanese. Ora, infatti, ci sono molte altre compagnie il cui riconoscimento istituzionale è antico, alcune delle quali, peraltro, fondate da allievi di Cuticchio. Prima che dal Comune e dalla Regione, la compagnia fu riconosciuta nel 1975 dal Ministero del turismo e dello spettacolo di allora. Un altro vantaggio del riconoscimento dell’Opera dei Pupi da parte dell’UNESCO, di conseguenza, è che da quel momento essa è stata inserita in tutte le guide turistiche del mondo che citano la Sicilia o Palermo. Ciò di per sé non ha sempre protetto i pupi dalle citate minacce di dimenticanza istituzionale, indifferenza del pubblico e oblio del tempo, contro cui anche il Museo Internazio-

nale delle Marionette Antonio Pasqualino e la Rete italiana di organismi per la tutela, promozione e valorizzazione dell'opera dei pupi hanno lottato.

Un esempio di questa buona battaglia si colloca nel 2020, anno del Covid-19 e del primo *lockdown*: il Museo Pasqualino lanciò infatti un necessario grido d'allarme affinché le restrizioni non procurassero conseguenze devastanti alle famiglie di opranti e ai loro spettacoli, mettendo così a rischio non solo la sopravvivenza delle compagnie ma anche la preservazione del loro patrimonio storico (materiale e immateriale). Il Museo Pasqualino propose quindi due linee di intervento: la creazione di archivi digitali di libera consultazione sui pupi nel portale, all'epoca in costruzione e oggi attivo⁴ e il confronto con gli Enti locali per il sostegno alle famiglie dei pupari⁵. Proprio nel 2020 è stato istituito il Piano delle misure di salvaguardia dell'opera dei pupi Siciliani, al fine di dare linee guida chiare ed esaustive per la ricerca, la documentazione e la protezione del patrimonio storico dei pupi⁶.

Richiamare le istituzioni all'importanza della storia e dell'arte dei pupi è sempre necessario e, probabilmente, un maggior ascolto da parte di esse potrà essere ottenuto partendo da un'adeguata educazione a queste arti che sensibilizzi tutti, specialmente i più giovani, sul portato culturale di tali attività artistiche: quante più persone comprenderanno il valore dell'Opera dei Pupi, quanto più le istituzioni dovranno contribuire a preservarla. I Cuticchio, con il loro lavoro, intendono continuare a perseguire questo obiettivo. Infatti, a una domanda su come tali traguardi internazionali abbiano contribuito a diffondere l'Opera dei Pupi presso le nuove generazioni, spesso purtroppo ignare dell'importanza di questa tradizione, i Cuticchio hanno risposto proprio in forza dell'enorme valore del riconoscimento dato dall'UNESCO: "Ricordiamo alle nuove generazioni l'onore ottenuto da tale conferimento che, per quanto ci riguarda, rappresenta un doveroso riconoscimento a coloro che dedicano la loro vita professionale alla ricerca, alla sperimentazione, alla promozione del teatro e della cultura popolare, in Italia e nel mondo" (intervista Puleo 2023).

⁴ <https://www.operadeipupi.it/> (5 settembre 2023).

⁵ <https://normanno.com/cultura/lopera-dei-pupi-siciliani-non-deve-morire-lappello-del-museo-internazionale-delle-marionette/> (5 settembre 2023).

⁶ Vedasi, a questo proposito, il documento pubblicato da Edizioni Museo Pasqualino, gratuitamente scaricabile: <https://www.edizionimuseopasqualino.it/product/pianosalvaguardiapupi/> (5 settembre 2023).

“La nostra attività dall’apertura del teatro di Via Bara all’Olivella (28 luglio 1973) è stata sempre in crescita”, così l’amministratrice ha replicato alla domanda su eventuali cambiamenti nell’attività artistica dei Cuticchio in seguito ai traguardi UNESCO, aggiungendo che il “processo di rivitalizzazione”, che ha consentito all’Opera di superare i limiti del folclore e di evitare la museificazione, “è iniziato molto prima del riconoscimento UNESCO” (intervista Puleo 2023); e, in tal senso, un contributo importantissimo a scongiurare la morte dell’Opera dei Pupi effettivamente lo diede Mimmo Cuticchio quando prese le distanze dal *mercato degli spettacoli* che negli anni Settanta risultava alquanto diffuso a Palermo, per rilanciare l’Opera nel contesto del teatro sperimentale e d’autore, sia nazionale sia internazionale. L’aver così reso il pupo un bene immateriale ha giocato un ruolo fondamentale per la formulazione della proposta e poi per il conferimento del riconoscimento UNESCO: Cuticchio ha infatti raccontato che i membri della commissione che proponevano di riconoscere l’Opera dei Pupi erano tutti concordi sul fatto che se lui, figlio d’arte, era appassionato e continuava a crescere in Europa, allora il bene poteva essere immateriale, e poteva di conseguenza darsi un riconoscimento a coloro che continuavano a portare in vita i pupi. Insomma, non un riconoscimento alle marionette siciliane come manufatto, bensì all’impegno degli opranti che portano avanti la tradizione, anche proponendo innovazioni. In altre parole, il pupo in sé non è il protagonista assoluto, lo è invece quell’arte che concretizza la possibilità di animarlo e soprattutto di perpetuare questa tradizione teatrale.

In virtù di un profondo radicamento sul territorio siciliano, i pupi sono diventati a tutti gli effetti un simbolo della regione; a tale riguardo, dunque, nel chiedere ai Cuticchio se a loro avviso sia più un rischio o un’opportunità che i pupi siano oggetti rappresentativi di un’identità regionale, essi hanno risposto che “il teatro dei pupi, certamente, ha una identità regionale perché le radici sono siciliane, ma è come una quercia con un tronco ben piantato nella terra di Sicilia e rami che si protendono in alto e guardano oltre l’orizzonte” (intervista Puleo 2023). Dunque, che “i pupi, più delle altre figure, *abbiano* una presenza imponente” (intervista Puleo 2023) è ciò che li rende tanto siciliani quanto, a un tempo, universali, e riconoscerlo è il punto di partenza da cui involare l’Opera oltre i confini della regione e dell’Italia. Nell’alveo di queste riflessioni, è stato anche chiesto ai Cuticchio com’è cambiato il rapporto tra la loro tradizione e il territorio nel corso del tempo, e la risposta di Elisa Puleo ha confermato che tuttora “il rapporto con il territorio è fondamentale” perché “sentimenti, umori, principi sono quelli del popolo siciliano e si sostanziano con il territorio e nel territorio” (intervista Puleo 2023). L’ammini-

stratrice della compagnia ha anche precisato che “quando il teatro dei pupi era frequentato solo dal pubblico tradizionale (era così fino agli anni Cinquanta del Novecento), c’era una identificazione totale tra spettatori e personaggi”, ricordando che “quella dei pupi era l’unica forma di teatro che i siciliani conoscevano e frequentavano” (intervista Puleo 2023). Se inizialmente gli spettatori “erano contadini, pescatori, artigiani... gente semplice che seguiva sera dopo sera lo svolgersi della storia dei paladini di Francia”, ha continuato Elisa Puleo, “nel corso degli anni, molto è cambiato” (intervista Puleo 2023). Oggi, infatti, “l’Opera dei Pupi è frequentata da tutti. Non c’è distinzione di classi sociali, ma la percezione dei valori insiti nel teatro dei pupi è chiara per tutti” (intervista Puleo 2023). Allo stesso modo, anche l’importanza del carattere “tradizionale” delle storie risulta ridimensionata secondo Puleo, giacché lei sostiene che ciò che davvero conta è che “queste storie possano farsi mondo e cioè che non siano un repertorio fatto di semplici accumulazioni, ma un repertorio ricco di elementi che si intersecano e permettono il passaggio dall’una all’altra storia” (intervista Puleo 2023). Perciò i Cuticchio, come s’è già anticipato, sono, dice Mimmo, “come un piccolo equipaggio la cui barca è sempre pronta a salpare per andare in giro per il mondo” (intervista Cuticchio 2023), interagendo con altre simili realtà in Italia e all’estero: Mimmo Cuticchio ha ricordato che la compagnia ha collaborato, solo per citarne alcuni, con i Colla - marionettisti milanesi di grande prestigio e tradizione, riportati agli antichi successi da Eugenio Monti, figura per certi versi “parallela” a Cuticchio (Cipolla 2011: 202) - e che sono stati insieme ambasciatori per le marionette italiane nel mondo; inoltre a Ravenna i Cuticchio hanno lavorato con la famiglia d’arte di burattinai Monticelli; a Bari, poi, hanno collaborato con la Casa di Pulcinella; a Napoli, invece, con il burattinaio Bruno Leone. La rete di conoscenze s’è ampliata notevolmente anche tramite contatti internazionali: i Cuticchio hanno collaborato, per esempio, con il burattinaio di Praga Tomas Jelinek; con l’artista tedesco-americano Peter Schumann, fondatore del *Bread and Puppet Theatre* (Secci 2010); in Russia, sono stati molteplici gli scambi con il celebre burattinaio Sergej Vladimirovič Obrazcov (Bresser-Hoetink-de Jong-Belinfante-Kirchheiner-Galatius 1978). Tra le collaborazioni extra-europee, Cuticchio ha rammentato il gemellaggio con Osaka, sede nazionale giapponese del teatro Bunraku (cfr. Salz 2010; Hironaga 1964); dove, peraltro, fece uno spettacolo con il Maestro Kiritake Kanjūrō. Opera dei Pupi e teatro dei burattini Ningyo Jōruri Bunraku condivisero così la scena. Risulta importante ricordare che anche il teatro Bunraku è stato insignito del riconoscimento UNESCO ed è stato aggiunto all’elenco del Tesoro di Stato dal governo giapponese. In Italia, purtroppo, non esiste un riconoscimento analogo; tuttavia, la Sicilia ha annoverato

Cuticchio nel patrimonio regionale per quanto riguarda la sua pratica del cunto: un ritmo sincopato di antica e misteriosa origine, effettuato con il movimento del corpo e il dosaggio del fiato per scandire il racconto epico, che Cuticchio ha appreso dal suo maestro Peppino Celano, a sua volta allievo di Don Paliddu Camarda, figlio d'arte di Peppino Camarda (Sica 2019; Arena 2020).

Tutte queste esperienze hanno contribuito a dare vita al grande repertorio che anima l'Opera dei Pupi contemporanea: il teatro dei Cuticchio, sia in Sicilia che all'estero, è frequentato trasversalmente lungo varie fasce d'età e classi sociali. Proprio per questo, l'interazione tra il lavoro della compagnia e il territorio italiano è sensibilmente migliorata. Elisa Puleo ha sottolineato che il loro calendario è fitto di spettacoli, giacché oggi i Cuticchio raccolgono i frutti dell'impegno profuso fin dagli anni Settanta: "il pubblico è stato 'rifondato', l'Opera dei Pupi non è considerata più folcloristica ma un'antica tradizione, parte significativa del teatro italiano, senza isolamenti regionali. Un teatro che ha dilatato i propri confini e non sta più solo nella culla originaria" (intervista Puleo 2023).

Benché in Italia vi fossero molte compagnie di teatro di figura, sono davvero poche quelle che sono arrivate sino ai giorni nostri. È dunque sorto spontaneo toccare questo tema di valenza storica in occasione degli incontri con i Cuticchio, ed è stato pertanto loro chiesto cosa abbia permesso alla loro compagnia di sopravvivere, a differenza di molte altre di teatro di figura, alle rivoluzioni che hanno interessato la storia dello spettacolo, arrivando sino a oggi e distinguendosi nel panorama internazionale. Come è già stato detto, la fondazione della compagnia ha senz'altro donato all'Opera dei Pupi nuova linfa; e mentre Mimmo apriva il suo teatro nel centro storico di Palermo, racconta Elisa Puleo, "gli altri opranti chiudevano i battenti e vendevano i pupi ai musei, ai rigattieri e ai turisti di passaggio" (intervista Puleo 2023). Ancora una volta, a fare la differenza è sicuramente stata la volontà di rinnovare la stessa Opera dei Pupi, la ricerca - come s'è detto - di un equilibrio tra tradizione e modernità, sicché "gli spettacoli più innovativi sono i guardiani più attenti della migliore memoria di Palermo e della Sicilia. Una memoria che, tuttavia, non vuole bastare a sé stessa ma che si pone come l'avvio di una crescita possibile e che si offre come guida verso altri orizzonti" (intervista Puleo 2023).

In futuro sarà sempre più necessario sanare le disattenzioni della politica e responsabilizzare sia la comunità scientifica sia quella artistica, facendo proprio l'impegno di tutte le realtà che meritoriamente vivono per perpetuare l'Opera dei Pupi, come nel caso dei Cuticchio: soltanto così, i molteplici risvolti positivi del riconoscimento UNESCO potranno durare nel tempo, non solo a beneficio dell'Opera dei

Pupi, ma anche, più in generale, del teatro di figura e di tutte quelle forme d'arte le cui antiche tecniche e i cui profondi messaggi rischiano di perdersi.

Bibliografia

- AA.VV. 1981, *I pupi e il teatro*, numero monografico di «Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», Anno IV, n. 13, agosto 1981, Vallecchi, Firenze.
- ARENA, ALESSIO, 2019, *Il teatro dei pupi siciliani*, in «Eco Siciliano», n. 55, p. 8.
- ARENA, ALESSIO, 2020, *L'«inspirazione» del cunto. La lingua del teatro degli opranti e cuntisti siciliani*, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_274.html (15 maggio 2023).
- BRESSER, J. P., HOETINK, H.R., DE JONG-BELINFANTE, R., KIRCHHEINER-GALATIUS, T., 1978, *Poppen spreken: het poppentheater van: Fratelli Napoli, Tëndäricä, Yves Joly, Peter Scumann / Præmium Erasmianum*, Meulenhoff, Amsterdam.
- BURGARETTA, SEBASTIANO, 2008, *La memoria e la parola: pupari, cuntisti, cantastorie e poeti popolari di Sicilia*, Armando Siciliano Editore, Messina.
- BUTTITTA, IGNAZIO, 2016, *I pupi siciliani: memoria, tradizione e innovazione di un patrimonio artistico e culturale*, in «Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas», n. 15, vol. 1, pp. 177-195.
- CALVINO, ITALO, 1984, *La redenzione degli oggetti*, in «Collezioni di sabbia», Garzanti, Milano, pp. 115-119.
- CIPOLLA, ALFONSO, 2011, *L'evoluzione del Novecento* in CIPOLLA, A., MORETTI, G., *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Corazzano, pp. 177-202.
- HIRONAGA, SHUZABURO, 1964, *Japan's unique puppet theatre*, Tokyo News Service, Tokyo.
- PASQUALINO, ANTONIO, 1996, *L'opera dei pupi a Roma, a Napoli e in Puglia*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo.
- PASQUALINO, ANTONIO, 2001, *I pupi siciliani*. Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo (III ed.).
- PERRICONE, ROSARIO, 2013, *I ferri dell'Opra. Il teatro delle marionette siciliane*, in «Antropologia e Teatro», n. 4, pp. 210-234.
- PITRÈ, GIUSEPPE, 1881, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Pedone Lauriel, Palermo.
- SALZ, JONAH, 2016, *A History of Japanese Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SECCI, SERGIO, 2010, *Il teatro dei sogni materializzati: storia e mito del Bread and Puppet Theatre. Con un contributo fotografico di Maurizio Buscarino*, La casa Usher, Firenze.
- SICA, ANNA, 2019, *Il salto sillabico*, in BRUNETTI, SIMONA, a cura di, *Unici. Le famiglie d'arte nel teatro italiano del Novecento*, Edizioni di Pagina, Bari.

UCCELLO, ANTONINO, 1965, *L'opera dei pupi nel Siracusano - Ricerche e contributi*, Società Siracusana di Storia Patria, Siracusa.

VENTURINI, VALENTINA, 2003, *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, Dino Audino Editore, Roma.

VENTURINI, VALENTINA, 2017, *Nato e cresciuto tra i pupi*, Editoriale Scientifica, Napoli.

Sitografia

UNESCO, <https://www.unesco.it/it/italianellunesco/detail/189> (15 maggio 2023).

OPERA DEI PUPPI, <https://www.operadeipupi.it/> (5 settembre 2023).

NORMANNO, <https://normanno.com/cultura/lopera-dei-pupi-siciliani-non-deve-morire-lappello-del-museo-internazionale-delle-marionette/> (5 settembre 2023).

EDIZIONI MUSEO PASQUALINO, <https://www.edizionimuseopasqualino.it/product/pianosalvaguardiapupi/> (5 settembre 2023).

Altre fonti

CUTICCHIO, MIMMO, 2023, Intervista dell'autore, 12 maggio 2023.

PULEO, ELISA, 2023, Intervista dell'autore, 23 marzo 2023.

L'opera dei pupi siciliani a 20 anni dalla Convenzione ICH UNESCO

215

ROSARIO PERRICONE

Nel 2002 una delle più importanti riviste di antropologia del mondo, «Current Anthropology», pubblicava un articolo di Peter J.M. Nas dal titolo *Masterpieces of Oral and Intangible Culture: Reflections on the UNESCO World Heritage List* dove l'autore, dopo avere sostenuto l'importanza di questa iniziativa unescana, si chiedeva:

Why should these cultural phenomena be preserved and revitalized? Can culture and folklore be preserved? Should they be preserved? Might preservation lead to fossilization and alienation from the living sociocultural source, or will it revitalize culture and foster the invention of tradition? What happens to culture and folklore when they are politicized through international and national governmental protection programs? Shouldn't tradition always be subject to change – both invention and development and decline and deterioration? (Nas 2002: 139-140).

Nel tentativo di affrontare in modo realistico ed empirico queste domande, descriverò brevemente alcuni dei fenomeni che hanno interessato il teatro dell'Opera dei pupi siciliani, pratica culturale inserita dall'UNESCO tra i Masterpieces of Oral and Intangible nel 2001.

Alla fine degli anni Cinquanta del Novecento, con la diffusione del cinema e della televisione e a causa della disgregazione del tessuto urbanistico e sociale dei quartieri dei centri storici, dove i teatri erano dislocati, lo spettacolo dell'Opera dei

pupi siciliani ha attraversato un periodo di grave crisi. Molti pupari hanno svenuto i loro pupi ad antiquari e turisti o hanno cambiato mestiere, pochi hanno continuato, tra molti stenti e immensi sacrifici. “Vi fu un momento, all’inizio degli anni Sessanta, in cui a Palermo non c’era nemmeno un teatro aperto. A Catania e in provincia la situazione non era migliore” (Pasqualino 2003: 17). Questo panorama sociale è il risultato di quello che Baudrillard identificava come il principio di una rottura fondamentale tra le società moderne e postmoderne. Le società moderne erano caratterizzate dalla *differenziazione*, le società postmoderne sono caratterizzate dalla *de-differenziazione*. Si vive in un mondo della simulazione in cui legami e distinzioni sociali che erano importanti – come quelli tra classi sociali, generi e potere – perdono pregnanza e si assiste all’implosione l’uno dell’altro dei campi dell’economia, della politica, della cultura (cfr. Baudrillard 1976 e 1984). In questo contesto socio-culturale l’Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, fondata nel 1965 da un gruppo di intellettuali siciliani (tra i quali Renato Guttuso, Antonino Buttitta, Antonio Pasqualino) stimolò le istituzioni locali a elargire dei modesti contributi ai teatri dell’Opera dei pupi e così alcuni pupari ripresero l’attività e trovarono nei turisti un nuovo pubblico. Antonio Pasqualino ricorda che in quel periodo la rinascita dell’Opera dei pupi era ancora un fatto iniziale e incerto.

Questa ripresa nasce con un mutamento di pubblico che tende a trasformare profondamente lo spettacolo. Il successo dell’opera dei pupi era legato al suo pubblico naturale: il popolo dei quartieri più poveri delle città e dei villaggi, che seguiva gli intrecci a puntate, ogni sera, per mesi e mesi. [...] il pubblico tradizionale dell’opera dei pupi è stato sostituito da turisti e da borghesi in cerca di colore. [...] Di fronte a un pubblico che si accosta al fenomeno senza capacità e volontà di leggerne i significati, la vicenda si svuota e [...] ciò ha inciso negativamente sul carattere e sulla qualità delle rappresentazioni, inducendo molti pupari a confezionare esibizioni per una sola sera, tutte impostate su effetti spettacolari. [...] la ripresa dell’opera dei pupi si è consolidata, l’interesse attorno ad essa è notevolmente cresciuto, la collaborazione col mondo della scuola si è intensificata. Diverse compagnie di vecchi *opranti* si sono ricostituite per iniziativa dei figli e agli spettacoli di tradizione da più parti si tenta di abbinare una ricerca d’innovazione (Pasqualino 2003: 18-19).

L’interesse del largo pubblico per gli spettacoli di Opera dei pupi siciliani e particolarmente quello di insegnanti e di operatori teatrali di diversa estrazione hanno

maturato nei pupari una nuova coscienza professionale. L'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, dopo un decennio di ricerca sul campo e l'accumulo di molto materiale sull'Opera dei pupi, nel 1975 istituì il Museo internazionale delle marionette e la Rassegna di Opera dei pupi (diventata poi il Festival di Morgana) che ha dato un nuovo impulso alla creazione, da parte dei pupari, di un nuovo repertorio. Le difficoltà del lavoro di adattamento dello spettacolo dei pupi al pubblico contemporaneo erano principalmente di due ordini: bisognava reimpostare i codici tradizionali della messinscena e costruire spettacoli che presentassero, in una sola sera, una vicenda già conclusa. Per fare questo lavoro bisognava avere una conoscenza approfondita della storia e padronanza dei codici di messinscena dell'Opera dei pupi. Lo spettacolo fu allora decostruito e ricomposto, adattando i codici di messinscena alle nuove esigenze di pubblico senza rinnegare la tradizione. Questa sfida fu intrapresa e vinta da poche famiglie di pupari, tra le quali: l'Associazione Figli d'Arte Cuticchio di Palermo e la compagnia Marionettistica dei Fratelli Napoli di Catania. In quest'ultimo caso, vista la grandezza dei pupi e del relativo teatro, si è realizzata anche una modifica strutturale con la costruzione dei cosiddetti *pupi piccoli* di 80 centimetri. Questa modifica permise alla compagnia catanese di confrontarsi con un numero sempre maggiore di spettatori perché era più facile eseguire la rappresentazione in ambienti ristretti (palestre e teatri scolastici, sale parrocchiali o circoli culturali). Mantenendo assolutamente intatti codici, regole e tecniche della messinscena tradizionale, queste modifiche permisero ad un nuovo pubblico (giovani studenti, professionisti e uomini di cultura) di affezionarsi all'*Opira i pupi* (come si chiama a Catania) (cfr. Majorana 2008, Napoli 2002).

Un percorso completamente diverso intraprese Mimmo Cuticchio, la cui vicenda personale ha condizionato lo sviluppo e la persistenza del teatro dei pupi siciliani. Mimmo Cuticchio, partendo dai meccanismi linguistici tradizionali che rispondevano a una estrema convenzionalità, la struttura paratattica e la comunanza di intenti con il pubblico, ha sperimentato e trasportato l'Opera dei pupi all'interno delle avanguardie artistiche del Novecento (cfr. Venturini 2003). La cultura antinaturalistica delle avanguardie storiche (in particolare il simbolismo), infatti, ha contribuito sensibilmente alla divaricazione tra realtà e arte in tutto il Novecento, mentre il naturalismo ottocentesco si era mosso nella direzione opposta. È così che il teatro di figura è sopravvissuto e si è mantenuto per tutto il Novecento: da una parte, adattandosi alla costruzione di una scena antinaturalistica, paratattica e anticonvenzionale, dall'altra, grazie alla sua codificazione che, seppur antichissima, è diventata il fulcro delle avanguardie per tutto il secolo (cfr. Allegri 1978).

Il Museo internazionale delle marionette è stato promotore e interprete di questo fermento che ha animato i pupari e che è sfociato anche in trasformazioni profonde. Laboratorio aperto e animato nel tempo da tutte le compagnie di pupari siciliani, i primi nuclei della collezione si formarono intorno ai pupi siciliani nell'ambito di un progetto museale all'avanguardia. All'azione di raccolta e conservazione di oggetti che sembrava non avessero più un pubblico e una vita sulla scena, si associò un'azione di stimolo e di graduale inserimento dei pupari in un confronto con un pubblico nuovo. Il lavoro di ricerca iniziato da Antonio Pasqualino e Marianne Vi-baek in seno all'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, oltre a dare vita al primo nucleo della collezione del Museo, ha spinto la stessa Regione Siciliana a promuovere una campagna di acquisti e a impegnarsi nel lavoro di catalogazione di tutto il patrimonio dell'Opera dei pupi esistente in Sicilia. La collezione, costituita all'inizio da materiali di proprietà dei soci dell'Associazione, è andata così crescendo, accogliendo materiali anche da altre collezioni private. Oggi il Museo custodisce oltre cinquemila opere, tra cui la più vasta e completa collezione di pupi di Palermo, Catania e Napoli, e costituisce un centro unico per la salvaguardia, conservazione, valorizzazione, promozione e diffusione del patrimonio legato a questa pratica teatrale rappresentativa dell'identità del territorio.

In un primo momento, il tentativo di salvaguardia e promozione della tradizione dell'Opera dei pupi siciliana fu visto come il "vagheggiamento di un passato barbaro" o come "la difesa dall'oblio di un piccolo e prezioso fardello di ricordi" (Eco 1995); tuttavia in seguito la città di Palermo rispose con grande interesse all'apertura del Museo così come all'inaugurazione della 1ª Rassegna dell'Opera dei pupi, che ne tenne a battesimo l'inaugurazione e che dal 1985 prese il nome di Festival di Morgana. Rassegna dell'Opera dei pupi e di pratiche teatrali tradizionali, il Festival è stato anche l'occasione per ampliare le collezioni, ponendo le basi per lo studio sistematico di tradizioni e pratiche teatrali extraeuropee.

Operando in termini museograficamente contro corrente, si è cercato di armonizzare la necessità della conservazione, una delle funzioni prioritarie di ogni Museo, con le nuove, molteplici esigenze della fruizione. Ricordiamo infatti che fruizione è una delle parole chiave - assieme a museo vivo e gratuità - ereditate dalle riflessioni sulla Museografia etnoantropologica degli anni Sessanta, parole alle quali si sono aggiunte didattica ed educazione permanente. Ambiti, questi, in cui il Museo si è dimostrato attivo sin da subito sia attraverso le molteplici attività realizzate, sia in virtù della natura stessa della collezione custodita. Non a caso Umberto Eco, parlando dell'appiattimento che i musei possono creare esponendo beni di diversa natura, sosteneva che: "rari sono i casi in cui questo appiattimento non

avvenga: sono i casi dei musei sorpresa, su un solo oggetto non consueto” e proseguiva dicendo che c’è, “ad esempio, Antonio Pasqualino, che ha messo insieme uno splendido museo di pupi siciliani: lì, essendoci un solo oggetto di non comune esperienza, c’è almeno il gusto dell’esplorazione” (Eco 1989: 29). Eco introduce attraverso questo esempio il concetto di museo didattico a sineddoche “incentrato su una sola opera o oggetto, alla quale si arriva mediante un percorso che fornisce in vario modo tutte le informazioni necessarie per capire e gustare l’opera in questione” (*Ibidem*).

Nella straordinaria e riconosciuta esperienza didattica e di ricerca del Museo Pasqualino, nel crinale di cambiamenti profondi della società siciliana e italiana, si radica fortemente la convinzione di quanto sia impossibile separare questi oggetti dalla catena di relazioni vive che li ha istituiti. Così il Museo sin dalla sua origine non si configura come un luogo di cose morte, ma impone una sua fisionomia in cui si incrociano la ricerca e l’attività teatrale, aprendo la strada ad una riflessione sull’attività museografica nel suo rapporto con l’articolarsi della realtà. Risulta così evidente l’interpretazione delle varie funzioni e attività del Museo e, tra queste, il Festival di Morgana, che permette significativi approfondimenti sul repertorio siciliano e dell’Italia meridionale, ricolloca in una dimensione di dignità professionale i pupari e pone le basi di uno studio delle pratiche teatrali extraeuropee che investe oltre al teatro di figura in senso stretto anche le forme di teatro rituale tradizionale.

L’esplorazione di queste pratiche teatrali invita ad allargare l’attenzione ai fondamenti antropologici del teatro e quindi anche ai debiti che le pratiche contemporanee hanno contratto con le tradizioni rituali e teatrali extraeuropee, ereditando dalle esperienze delle avanguardie una vocazione metalinguistica nel trattare gli oggetti, la possibilità - e forse la necessità - di coniugarsi con una pratica espositiva. Da allora l’attività del Museo si è aperta alla produzione di spettacoli innovativi, nella collaborazione con scrittori, pittori, artisti visivi, musicisti e questa attività ha consentito la creazione di opere teatrali importanti per la storia del teatro del Novecento oltre all’acquisizione di materiali di grande interesse artistico. Nell’attuale sede del Museo Pasqualino sono esposte infatti la scenografia e le marionette dello spettacolo *La Foresta-radice-labirinto* di Italo Calvino, libero riadattamento di Roberto Andò, oltre alla scenografia della *Macchina dell’amore e della morte* di Tadeusz Kantor e alle marionette di Enrico Baj dello spettacolo *Le bleu-blanc-rouge et le Noir* e *La rotta di Ronsivalle*.

La Foresta-radice-labirinto, prodotto dal Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, fu rappresentato in prima nazionale al teatro La Cometa di

Roma, nel 1987, e replicato al teatro Biondo di Palermo. Roberto Andò intervenne sull'inedita versione dialogata dell'opera che Calvino inviò ad Antonio Pasqualino, inserendo parti di altri testi dell'autore e brani poetici di Torquato Tasso e Andrea Zanzotto. L'opera è ambientata in una foresta antropomorfa che stringe la città in un abbraccio labirintico. Composta da alberi i cui rami possono essere anche radici, la foresta diventa un luogo caotico di smarrimento, in cui un re, di ritorno dalla guerra, smarrisce la via che lo porta al suo regno. Soltanto il ritrovato equilibrio tra mondo umano e naturale, suggellato dall'amore di due giovani, permetterà il ritorno dell'ordine. Le figure animate, le scene e i costumi furono realizzati a partire dai bozzetti di Renato Guttuso.

Macchina dell'amore e della morte di Tadeusz Kantor fu coprodotto nel 1987 dal Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino e dal CRT Artificio di Milano. Fu messo in scena in prima mondiale alla Documenta 8 di Kassel e replicato a Palermo nell'ambito della XII edizione del Festival di Morgana. Lo spettacolo riprende, nella prima parte, *La morte di Tantagiles* di Maurice Maeterlinck, che Kantor aveva rappresentato nel 1937, una messa in scena fondata sulla compresenza di esseri umani (attori-manovratori) e oggetti inanimati; la seconda parte, invece, più consueta e realistica, si intitola *Si sa quale macchina* ed è interpretata interamente da attori viventi. Fondendo le suggestioni dell'Astrattismo, di Oskar Schlemmer e del Bauhaus, Kantor crea dei manichini stilizzati che raffigurano il passato. Le altre figure presenti sulla scena ricostruiscono l'universo della costrizione e la privazione della libertà, temi fondamentali nell'opera dell'artista polacco.

Le blanc-bleu-rouge et le Noir è un'opéra-marionnette realizzata dal Théâtre de L'Arc-en-Terre (Francia) e prodotta dal Museo Pasqualino, dal Centre Culturel Français e dal Teatro alla Scala di Milano, nel 1990. Fu messa in scena in prima nazionale al Teatro Elfo di Milano e replicata al Teatro Libero di Palermo nell'ambito della XIV edizione del Festival di Morgana. L'opera è tratta da un libretto dell'irriverente scrittore inglese Anthony Burgess; fu poi adattata da Jean-Pierre Carasso e arricchita dalle musiche di Lorenzo Ferrero. Pur riproponendo gli schemi operistici in poche battute, Ferrero scelse di far parlare e non cantare i personaggi, mentre soltanto il manovratore-recitante interveniva attraverso il canto. Lo spettacolo fu messo in scena con marionette da tavolo, realizzate dall'artista italiano contemporaneo Enrico Baj in collaborazione con il figlio Andrea: veri e propri assemblaggi di materiale povero che diedero forma a figure stilizzate e grottesche. I pupazzoni a stecca e le sagome su carrello venivano manovrati da Massimo Schuster, che fu anche regista e scenografo dell'opera: ben visibile al pubblico e con indosso un costume dell'*Andrea Chénier*, Schuster non fu solo la voce recitante dei molteplici per-

sonaggi-marionette, ma diede vita a un *one man-show* entrando in azione mentre faceva agire le fantasiose figure.

Il Museo delle marionette Antonio Pasqualino, museo della performance, focalizza l'attenzione sulla narrazione che si trasforma in immagine mnestica e diventa strumento di mediazione interculturale attraverso l'utilizzo dei diversi linguaggi artistici. Esso si configura come museo della narrazione, come luogo delle idee, non delle cose, che assumendo la dimensione del racconto supera la semplice raccolta e si trasforma in metaracconto, in opera aperta. Un Museo Opera Aperta che si impegna a stimolare una catena di reazioni per quei visitatori che sottostanno alla provocazione del caso, dell'indeterminazione, dell'ambiguo, del polivalente e del disordine che riscontrano nelle opere sopra descritte per generare nuove visioni e nuove forme.

“L'intrecciarsi di linee problematiche provenienti dalle diverse esperienze e stimoli di cui si è detto entra in rapporto con le istanze teoriche della museografia contemporanea”, scrivevano Antonio Pasqualino (2003: 45) e Marianne Vibaek. Proprio per la correlazione e la sinergia fra le sue molteplici attività e funzioni, il Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, delineato sempre di più come un *museo della performance*, ha caratteristiche pressoché uniche ed è diventato nel tempo l'interlocutore privilegiato di enti nazionali come il Ministero della cultura e di enti internazionali per progetti mirati alla diffusione e conoscenza del mondo delle marionette e delle pratiche teatrali tradizionali.

1. L'opera dei pupi negli anni 2000

È inserendo l'Opera dei pupi in questo orizzonte più ampio che il Museo internazionale delle marionette è diventato nel tempo il principale centro promotore della sua salvaguardia, valorizzazione e rinascita. Le azioni intraprese, lungimiranti e ad ampio raggio, sono state determinanti affinché la tradizione dei pupi potesse vivere oggi una vita nuova, come dimostrato dalle diverse esperienze dei suoi giovani rappresentanti che la rendono vitale più che mai, nonostante le numerose sfide e criticità. Questa articolata, complessa e conflittuale storia culturale ha permesso all'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, congiuntamente al Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, di promuovere la candidatura dell'Opera dei pupi presso la commissione italiana dell'Unesco, ai fini del suo inserimento nella Lista dei Masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity, ottenendo questo riconoscimento nel 2001 e tran-

sitando nel 2008 come Elemento nella Lista Rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'Umanità.

La Lista dei Capolavori del Patrimonio Orale e Immateriale dell'Umanità è stata pubblicata nel maggio del 2001 a Parigi per sensibilizzare l'opinione pubblica sul patrimonio culturale immateriale e per incoraggiare le comunità a proteggere il patrimonio culturale immateriale e le popolazioni locali che mantengono queste espressioni culturali. Solo 16 patrimoni culturali immateriali in tutto il mondo sono stati insigniti del titolo di capolavoro nella prima tornata del 2001 e l'Opera dei pupi siciliani era tra questi pochi Elementi. Il riconoscimento prevedeva il coinvolgimento dello Stato di pertinenza nella promozione e nella protezione del capolavoro, nonché il riconoscimento del valore degli elementi non materiali della cultura.

Con l'adozione della Dichiarazione universale sulla diversità culturale nel novembre 2001, l'UNESCO ha incoraggiato il riconoscimento e la protezione del patrimonio immateriale nello stesso modo in cui viene protetto il patrimonio naturale e culturale del patrimonio tangibile. La Lista dei Capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità è la risposta dell'UNESCO all'invito rivolto all'umanità di ampliare il concetto di patrimonio culturale incorporandone gli aspetti immateriali. L'idea di questo progetto è nata dalla preoccupazione per la piazza di Marrakech, in Marocco. La piazza, nota per le attività tradizionali di cantastorie, musicisti e altri artisti, era minacciata dalle pressioni dello sviluppo economico. Nel lottare per la protezione delle loro tradizioni, i residenti agirono a livello internazionale per riconoscere la necessità di proteggere questi luoghi, chiamati spazi culturali, e altre forme popolari di espressione culturale tradizionale. Il marchio UNESCO Capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità ha mirato a sensibilizzare sull'importanza del patrimonio orale e immateriale come parte integrante della diversità culturale. La piazza come spazio fisico vive di una ricca tradizione orale e immateriale.

Questo nuovo programma, lanciato nel 2001, ha iniziato a identificare varie forme di patrimonio immateriale in tutto il mondo da proteggere attraverso le dichiarazioni. In base a questo programma, i governi affiliati alle convenzioni dell'UNESCO, erano autorizzati a presentare un unico dossier di candidatura per il patrimonio culturale immateriale situato nel loro territorio, oltre alle candidature multinazionali. Il patrimonio immateriale candidato poteva rientrare in due categorie stabilite dal programma: la forma di espressione culturale tradizionale popolare o quella degli Spazi culturali, ossia luoghi in cui si concentrano e si svolgono regolarmente attività culturali e popolari (piazze del mercato, festival, ecc.). Ana-

lizzando i primi 16 Capolavori riconosciuti, possiamo tranquillamente affermare che la strategia unescana, in questa prima fase, è quella di selezionare pratiche culturali che inglobino sia l'elemento materiale, l'oggetto, che la pratica immateriale, la performance. Un esempio è dato sia dall'Opera dei pupi, che come è noto consiste nell'azione della marionetta in scena e nella recitazione ecc. che il *puparo* mette in campo; che dal Wayang Kulit, il teatro delle ombre balinese anch'esso incentrato sull'azione della figura e sulle capacità straordinarie del *dalang* nell'animarla.

Le espressioni e gli spazi culturali proposti per la dichiarazione dovevano: dimostrare il loro valore eccezionale come capolavoro del genio creativo umano; fornire ampie prove del loro radicamento nelle tradizioni culturali e nella storia culturale delle comunità coinvolte; essere un mezzo per affermare l'identità culturale delle comunità culturali coinvolte; fornire la prova dell'eccellenza nell'applicazione delle abilità e delle qualità tecniche mostrate; riconoscere il loro valore come testimonianza unica di una tradizione culturale viva e inoltre i candidati dovevano aderire ai principi dell'UNESCO, in particolare alla Dichiarazione universale dei diritti umani. Le proposte di candidatura dovevano anche dimostrare il pieno coinvolgimento e il consenso della comunità locale e includere un piano d'azione per la protezione o la promozione degli spazi e delle espressioni culturali rilevanti, che sono portatori della tradizione. Il capolavoro dichiarato riceve poi un impegno da parte dell'UNESCO in un programma di finanziamento per la sua conservazione. Le dichiarazioni del 2001, 2003 e 2005 hanno designato come capolavori un totale di 90 forme di patrimonio immateriale in tutto il mondo.

L'aumento del numero di candidature ricevute ogni due anni e del numero di capolavori dichiarati significava che l'obiettivo dell'UNESCO di sensibilizzare l'opinione pubblica sull'importanza della salvaguardia del patrimonio immateriale era stato raggiunto. Grazie al crescente numero di Stati membri partecipanti, nel 2003 è stata adottata la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, entrata in vigore nel 2008. Questo documento normativo ha integrato la Convenzione sul Patrimonio Mondiale del 1972 nella protezione del patrimonio culturale immateriale. Sulla scia del successo del programma della Lista del patrimonio mondiale della Convenzione sul patrimonio mondiale, l'UNESCO ha creato una lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità. Quando la Convenzione è entrata in vigore nel 2008, ha sostituito il Programma di dichiarazione. Tutti i 90 capolavori precedentemente dichiarati tra cui l'Opera dei pupi siciliani (che saranno chiamati Elementi) figurano come prime voci della nuova Lista (cfr. Alivizatou 2007, Bartolotto 2007).

All'interno di questo quadro internazionale nel primo ventennio del Terzo Millennio, l'Opera dei pupi si è adattata alla crescente pressione dei modelli del gusto e del comportamento dettati dal villaggio globale. Nonostante la scarsa attenzione delle istituzioni pubbliche, le compagnie di *opranti* sono aumentate uscendo dalla marginalizzazione che le connotava, creando nuove imprese teatrali attive e produttive. Un esempio sono sicuramente le nuove compagnie nate e ampliate dopo il 2001: la Compagnia Carlo Magno di Enzo Mancuso di Palermo, la Compagnia Vaccaro-Mauceri di Siracusa, la marionettistica popolare siciliana di Angelo Sicilia di Palermo - che ha ampliato il repertorio attraverso spettacoli di impegno civile legati al ciclo dei pupi antimafia - e, in ultimo, la Compagnia Brigliadoro di Salvo Bumbello, nata grazie al supporto continuo del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino di Palermo, dove ogni giorno mette in scena lo spettacolo di Opera dei pupi. Nel 2013 l'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, in qualità di organo competente in riferimento all'Elemento Unesco Opera dei pupi siciliani, interpellato dal MiBACT ai fini dell'invio del Report periodico dell'Italia sull'attuazione della Convenzione Unesco del 2003, ha attestato la presenza di diverse famiglie di pupari attive sul territorio regionale, rilevando una rinnovata vitalità dell'Opera dei pupi.

Nell'ottica della Convenzione, la vitalità dell'Elemento è oggi assicurata dalle attività di numerose compagnie e soggetti storicamente impegnati nel campo del patrimonio culturale immateriale e dallo sforzo collettivo delle diverse iniziative di salvaguardia passate e in corso, primariamente, all'interno dei teatri, contesto in cui questa forma di performance tradizionale mostra tutta la sua vitalità. Si è così finora riuscita a garantire la trasmissione del patrimonio alle nuove generazioni grazie anche alla partecipazione attiva della comunità.

Nell'ultimo decennio, l'Opera dei pupi in Sicilia ha dunque accentuato, nel vivo dialogo fra tradizione e innovazione, il suo carattere dinamico, grazie anche a un rinnovato rapporto tra le compagnie attive, al confronto con diverse frange di pubblico, non più esclusivamente popolare, e grazie all'impegno dell'Associazione che, nell'arco della sua sessantennale attività, non soltanto ha svolto un costante lavoro di sensibilizzazione all'importanza del patrimonio culturale immateriale e dell'Opera dei pupi - quale eccellenza del territorio portatrice di valori e principi universali, comunitari e identitari - ma ha anche accolto, coinvolto e reso partecipi tutte le compagnie siciliane in numerose attività, promuovendo sempre un'idea unitaria dell'Elemento, seppur rispettosa delle specificità e peculiarità di ogni suo rappresentante.

In rapporto alle nuove generazioni e al nuovo pubblico che via via si è avvicinato all'Opera dei pupi, la proclamazione Unesco del 2001 dell'Opera dei pupi, su candidatura supportata dall'Associazione, ha senz'altro inciso sulla visibilità dell'Elemento, contribuendo ad accrescere il riconoscimento di questa pratica da parte sia della comunità di riferimento che degli enti preposti alla salvaguardia.

A tale riconoscimento non sono però corrisposte azioni sinergiche concrete di salvaguardia, se non quelle avviate in seno all'Associazione stessa e bisognose di ulteriore sviluppo e rafforzamento.

Tra queste, proprio nell'ottica della sinergia, nell'ambito di un quadro programmatico pluriennale di salvaguardia dell'Opera dei pupi delineato dall'Associazione e orientato verso lo scambio costante e continuativo con la comunità patrimoniale, ricordiamo la creazione nel 2018 della Rete italiana di organismi per la tutela, promozione e valorizzazione dell'Opera dei pupi, finalizzata non soltanto a formalizzare le collaborazioni già in atto con le diverse compagnie del territorio, ma soprattutto a:

- sensibilizzare all'importanza di azioni condivise;
- creare uno spazio di incontro e dialogo, di ascolto e solidarietà reciproca per una rinnovata sinergia tra i diversi depositari del patrimonio dell'Opera dei pupi;
- dare nuova enfasi, sistematicità e capillarità alle azioni di salvaguardia finora intraprese, rafforzando altresì l'immagine della comunità, seppur nel pieno rispetto delle singole specificità, in rapporto alle istituzioni e agli attori, reali e potenziali, a diverso titolo interessati alla sua salvaguardia.

Nell'ultimo triennio, in particolare, le iniziative per la salvaguardia dell'Opera dei pupi sono state finalizzate al perseguimento di alcuni specifici obiettivi:

- promuovere la trasmissione dell'Elemento, attraverso la messinscena di spettacoli di repertorio o la produzione di nuovi spettacoli più attenti alle esigenze del pubblico contemporaneo, da rappresentarsi nelle aree di riferimento delle singole compagnie laddove possibile, in occasione dell'annuale Festival di Morgana, in occasione di giornate specificamente dedicate come La giornata dell'Opera dei pupi, infine nell'ambito di festival teatrali o di teatro di figura;
- promuovere l'identificazione e il coinvolgimento delle compagnie, la ricerca e la documentazione partecipativa, così come la valorizzazione di documentazione d'archivio e la catalogazione scientifica dei patrimoni storici;
- promuovere attività di ricerca e studio dell'Opera dei pupi, anche attraverso la pubblicazione di volumi specificamente dedicati all'Elemento;

- facilitare i rapporti delle compagnie con gli enti pubblici, per rendere possibile economicamente e socialmente sostenibile la trasmissione di questo patrimonio orale e immateriale, la messinscena e la produzione degli spettacoli, così come le attività di gestione e conservazione degli elementi materiali e spazi culturali associati.

D'altronde, la ripresa delle attività da parte di alcune delle famiglie storiche di pupari siciliani e il sorgere delle nuove compagnie, benché denoti un processo di rivitalizzazione positivo, non può mettere in ombra le criticità che ancora persistono in conseguenza della mancanza di un efficace e aggiornato modello di salvaguardia di questa importante risorsa culturale.

Non a caso l'Opera dei pupi rientra tra le priorità di intervento delle istituzioni locali ed è oggetto di finanziamento specifico secondo la legge della Regione Siciliana sul teatro n. 25/2007, art. 11 e ss. mm.

Benché molto sia stato fatto dall'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari dal 1965 a oggi, l'assenza di un Piano delle Misure di salvaguardia dell'Opera dei pupi condiviso e partecipato dall'intera comunità si è ripercossa inevitabilmente su questa pratica rappresentativa dell'identità locale e sulle sue future prospettive di sopravvivenza e sviluppo. Nonostante l'indubbio valore culturale e la ancora attuale funzione sociale dell'Opera dei pupi, appare infatti lacunoso e fragile il nesso tra le operazioni di salvaguardia e valorizzazione messe in atto singolarmente e in maniera rapsodica dalla comunità patrimoniale e da organizzazioni storicamente impegnate in queste attività; e l'individuazione e applicazione di metodi e strumenti, da parte delle istituzioni, di tipo normativo, amministrativo, finanziario e tecnico finalizzati all'avvio e implementazione di uno sviluppo sostenibile reale capace di coinvolgere le risorse distintive del territorio e questa particolare espressione del patrimonio immateriale in una maglia di azioni integrate.

2. L'Unesco e il Piano delle Misure di salvaguardia

Come accennato, l'impegno dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari nella salvaguardia e promozione dell'Opera dei pupi si è esplicitato nel supporto e nel coordinamento della sua candidatura presso l'UNESCO, finalizzata all'inserimento nel precedente programma dei Capolavori: nel maggio 2001 l'UNESCO ha proclamato l'Opera dei pupi - Sicilian Puppet Theatre Capolavoro del patrimonio orale e immateriale dell'umanità. Questo riconoscimento ha rappresentato la prima

proclamazione italiana da parte dell'UNESCO nel campo del patrimonio immateriale e ha contribuito a rilanciare l'attenzione su questa pratica performativa tradizionale. Nel 2008, in seguito alla ratifica da parte dell'Italia della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, il precedente riconoscimento è transitato nella Lista Rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'Umanità. La Convenzione, in questo contesto, ha segnato un cambiamento importante, contribuendo a costruire una nuova visione del patrimonio che si allontana dal concetto di capolavoro per concentrare l'attenzione su comunità, gruppi ed individui e sulle sue funzioni sociali.

Quale riconoscimento del lavoro che da oltre cinquanta anni l'Associazione svolge ininterrottamente, in occasione della quinta sessione dell'Assemblea Generale degli Stati partecipanti alla Convenzione UNESCO¹, l'Associazione è stata accreditata quale organizzazione non governativa atta a svolgere funzioni consultive presso il Comitato intergovernativo del patrimonio culturale intangibile Unesco², in virtù delle comprovate competenze nel campo della ricerca e salvaguardia del patrimonio immateriale. Nel 2019, il Comitato ha rinnovato l'accreditamento dell'Associazione, testimoniando il raggiungimento di alcuni importanti obiettivi dal 2014, in piena aderenza a quanto stabilito dalla Convenzione UNESCO del 2003.

È nell'ambito di tale quadro programmatico pluriennale, condiviso e partecipe, che l'Associazione ha promosso l'istituzione della Rete italiana di organismi per la tutela, promozione e valorizzazione dell'Opera dei pupi - #OPERADEIPUPI.IT#. In qualità di soggetto referente della Rete, l'Associazione è responsabile della redazione del Piano delle Misure di salvaguardia dell'Opera dei pupi siciliani (Perricone 2021) elaborato con il finanziamento del Ministero della Cultura³.

Il progetto è stato rivolto alla identificazione di adeguate misure di salvaguardia dell'Opera dei pupi siciliani, articolate in un piano coerente per una efficace pianificazione delle azioni di salvaguardia, promozione e valorizzazione dell'Elemento nell'ambito di una *governance* partecipata multi-livello e di un progetto di sviluppo sostenibile, coerente con le Direttive operative della Convenzione UNESCO del 2003. Obiettivo principale del progetto è stata l'organizzazione di una campagna

¹ Parigi, 2-5 giugno 2014.

² Numero di iscrizione NGO-90316.

³ Legge 20 febbraio 2006, n. 77, *Misure speciali di tutela e fruizione dei siti e degli elementi di interesse culturale, paesaggistico e ambientale, inseriti nella 'lista del patrimonio mondiale', posti sotto tutela dell'Unesco.*

di ricerca sull'Opera dei pupi siciliani, base documentale imprescindibile per valutare l'attuale stato dell'arte dell'Elemento, individuandone le problematiche culturali, artistiche, storiche, ambientali, scientifiche e tecniche. Il metodo di ricerca partecipativo ha permesso di coinvolgere attivamente comunità, gruppi e individui che la Convenzione UNESCO del 2003, nel suo articolo 2, identifica e definisce come i soggetti centrali di ogni attività di trasmissione e salvaguardia del patrimonio. Per rinforzare la salvaguardia dell'Elemento e dare visibilità ai risultati del progetto, è stato inoltre creato il portale plurilingue on line www.operadepupi.it.

Come già accennato, il Piano delle Misure di salvaguardia dell'Opera dei pupi siciliani si inserisce in un più ampio quadro programmatico di salvaguardia, tutela, conservazione, promozione e valorizzazione dell'Elemento Opera dei pupi attuato a partire dagli anni Sessanta dall'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari. Istituita negli anni della crisi dell'Opera dei pupi, l'Associazione infatti ha avviato un progetto - che include la fondazione del Museo internazionale delle marionette - fortemente partecipato, di rilancio e rivitalizzazione dell'Opera dei pupi, collaborando nel tempo con la comunità patrimoniale (famiglie storiche, compagnie di pupari e artigiani) nell'ambito di diversi progetti, anche sostenendo economicamente la loro attività tra l'altro attraverso la commissione di spettacoli tradizionali e di innovazione. Coerentemente con il *know how* dell'Associazione, il progetto per l'elaborazione del Piano si è caratterizzato per un approccio interculturale e multidisciplinare e ha integrato l'attività di studio, fondata su un metodo di ricerca aggiornato e fortemente partecipato, il ricorso alle nuove tecnologie, attraverso la creazione di uno spazio di rappresentazione ed espressione virtuale dell'Opera dei pupi nel suo insieme, e la partecipazione attiva e continuativa della comunità patrimoniale che ha interloquuto con i diversi soggetti coinvolti, si è esibita in spettacoli favorendo la vitalità e assicurando la trasmissione dell'Elemento; ha incontrato famiglie, giovani e scolaresche; ha dialogato con le autorità per una sensibilizzazione sui rischi e sulle minacce da affrontare e sulle sfide da rilevare per traghettare questo patrimonio nel futuro.

3. Obiettivi specifici perseguiti dal progetto

Il Piano delle Misure di salvaguardia dell'Opera dei pupi siciliani ha inteso in primo luogo identificare adeguate misure di salvaguardia dell'Elemento, articolandole in coerenza con le Direttive operative della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale:

- creando un dialogo tra le comunità dei portatori, ovvero le famiglie/compagnie dell'Opera dei pupi siciliani, gli artigiani e gli *stakeholders* in ambito istituzionale, accademico, turistico e dei servizi culturali, la cui partecipazione attiva nelle azioni di progetto in qualità di membri della comunità di eredità sarà funzionale all'accrescimento della visibilità dell'Elemento a livello nazionale e internazionale;
- promuovendo la creatività e la diversità culturale anche a livello nazionale e internazionale, in quanto il Piano è stato incentrato su una pratica performativa tradizionale a forte carattere comunitario ancora oggi vivace, creativa e creatrice di nuovi sensi e connessioni. Le radici dell'Opera dei pupi, che si rifanno ai miti fondativi dell'Europa, si sviluppano nella contemporaneità, offrendo una risposta a quei dilaganti processi di globalizzazione che determinano l'impovertimento, l'appiattimento e la standardizzazione delle espressioni culturali locali. La ricerca, il Piano di Salvaguardia e il portale online hanno tra gli obiettivi prioritari quello di sostenere e rafforzare tale risposta, contribuendo alla conoscenza, diffusione e trasmissione dell'Opera dei pupi e soffermandosi sulle sue molteplici declinazioni contemporanee;
- coinvolgendo direttamente la comunità con la sua partecipazione attiva alle iniziative; favorendo il dialogo e il confronto tra i diversi gruppi di pratica e tra essi e i ricercatori e gli studiosi in ambito antropologico, teatrale, artistico e letterario; interpellando i fruitori reali e potenziali dell'Opera dei pupi e gli *stakeholders* per il supporto e coinvolgimento nella redazione di un Piano delle Misure di salvaguardia efficace e duraturo.

4. I soggetti coinvolti

I soggetti direttamente coinvolti sono stati la comunità patrimoniale riunita nella Rete dell'Opera dei pupi, alcuni enti e associazioni aderenti alla Rete, a cui si aggiungono, indirettamente, numerosi altri prestigiosi *stakeholders*.

- La comunità patrimoniale aderente alla Rete.

Sono i depositari del patrimonio orale, immateriale e materiale dell'Opera dei pupi siciliani aderenti alla Rete italiana di organismi per la tutela, promozione e valorizzazione dell'Opera dei pupi #OPERADEIPUPI.IT#:

1. Marionettistica Fratelli Napoli (Famiglia Napoli - Catania);
2. Associazione Opera dei pupi Turi Grasso (Acireale, CT);

3. Associazione culturale Opera dei pupi messinesi Gargano (Messina);
4. Antica Compagnia Opera dei pupi Famiglia Puglisi (Sortino, SR);
5. Associazione culturale Agramante (Famiglia Argento - Palermo);
6. Associazione Opera dei pupi Brigliadoro (Salvatore Bumbello - Palermo);
7. Compagnia TeatroArte Cuticchio (Girolamo Cuticchio - Trabia, PA);
8. Associazione culturale Franco Cuticchio Figlio d'Arte (Palermo);
9. Associazione Culturale Marionettistica Popolare Siciliana (Angelo Sicilia - Carini, PA);
10. Associazione culturale teatrale Carlo Magno (Famiglia Mancuso - Palermo);
11. Associazione Culturale Opera dei pupi Siciliani "G. Canino" (Salvatore Oliveri-Alcamo, TP);
12. Associazione Nino Canino (Partinico, PA);
13. Associazione Opera dei pupi Vaccaro Mauceri ODV (Siracusa).

- Sono stati coinvolti anche altri enti e associazioni, aderenti alla Rete, a sostegno delle azioni di salvaguardia del teatro dell'Opera dei pupi siciliani e impegnate a vario titolo nel campo del patrimonio culturale immateriale:

1. Istituto Centrale per il patrimonio immateriale - ICPI;
2. Società Italiana di Museografia Beni Demoetnoantropologici - SIMBDEA;
3. Associazione culturale KIKLOS-Museo Cultura e Musica popolare dei Peloritani (Messina);
4. Fondazione Ignazio Buttitta.

- Altri *stakeholders*: oltre ai firmatari dell'Atto di intesa, formalmente aderenti alla Rete italiana di organismi per la tutela, promozione e valorizzazione dell'Opera dei pupi #OPERADEIPUPI.IT#, anche in qualità di sostenitori, nel corso degli anni il Soggetto referente ha intessuto un fitto e ampio network di collaborazioni in ambito scientifico, istituzionale (nazionale ed internazionale), formativo, del turismo culturale ed editoriale, grazie al quale sono state realizzate diverse attività sempre nell'ottica della salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e dell'Opera dei Pupi.

In particolare, al livello nazionale hanno collaborato nel tempo: l'Ufficio UNESCO del Ministero per i Beni e le attività culturali e del turismo; le Università di Palermo (con particolare riferimento ai corsi di laurea in: Conservazione e Restauro dei Beni Culturali del dipartimento di Fisica e chimica Emilio Segrè dell'Università di Palermo; Musicologia e Scienze dello Spettacolo; Studi filosofici e storici e Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo - DAMS) e di Messina; l'Accade-

mia di Belle Arti di Palermo; il Centro Regionale per l'Inventario, la Catalogazione e la Documentazione - CRICD della Regione Siciliana.

In ambito più prettamente etnomusicologico, si annoverano le collaborazioni con il Comitato italiano Nazionale Musica (CIDIM) di Roma; l'Associazione Folkstudio di Palermo; l'Associazione Siciliana Amici della Musica di Palermo; la Casa museo Antonino Uccello di Palazzolo Acreide.

Tra gli organismi privati maggiormente rilevanti, il cui contributo afferisce agli ambiti antropologico, linguistico, semiologico, letterario, storico, archeologico, oltre alle già citate SIMBDEA, Fondazione Ignazio Buttitta, ICPI e Associazione KIKLOS, si è collaborato anche con: il Centro di studi filologici e linguistici siciliani, l'Istituto Gramsci Siciliano-Onlus, il Circolo Semiologico Siciliano, la Società Dante Alighieri, l'Associazione Sicilia Antica e l'Associazione Socio-culturale Michele Palminteri.

In ambito museografico, sono state particolarmente feconde le sinergie con il Museo etnografico siciliano Giuseppe Pitrè di Palermo, la Fondazione Federico II, la Galleria regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, il Sistema Museale d'Ateneo dell'Università di Palermo, l'Ente Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi (AG) e l'Associazione Amici dei Musei Siciliani. In ambito biblio-documentario e archivistico, infine, la Biblioteca della Cultura Siciliana della Fondazione Buttitta, la Biblioteca dell'Officina di Studi Medievali e la Biblioteca Francese di Palermo.

A livello territoriale, il sostegno a queste iniziative è giunto dalla Regione Siciliana - Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana - Soprintendenza BB.CC.AA. e dal Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione - CRICD, dall'Ente regionale diritto allo studio - ERSU Sicilia e dal Comune di Palermo - Assessorato alla cultura. Si segnala altresì il Centro servizi per lo spettacolo, Teatro Emanuele Macri di Acireale.

A livello internazionale, tra i più prestigiosi sostenitori si segnalano: il Consolato Generale degli Stati Uniti d'America a Napoli, il Consolato Generale della Federazione Russa a Palermo, l'Ambasciata di Israele a Roma, l'Istituto Cervantes di Palermo - Ministero de Educaciòn, Cultura y Deporte Spagnolo,; l'Institut français di Palermo, il Goethe Institut di Palermo e l'International House di Palermo.

Nel settore privato, recenti sono le collaborazioni, sia per le suddette iniziative che per attività di conservazione e restauro, con: l'Associazione Ricreativa e Culturale Italiana - ARCI Palermo, l'Associazione liberi artigiani e artisti - ALAB, la Coop Alleanza 3.0 - "Opera tua", l'azienda vinicola "Donnafugata", l'azienda "Caffè Morettino" e l'Associazione PUSH-progetto MUV Mobility Urban Values. Vanno in-

fine segnalati i preziosi dialoghi con le commissioni nazionali dell'International Council of Museums - ICOM, l'Unione internazionale della marionetta - UNIMA e l'Associazione Teatri di Figura - ATF.

5. Azioni principali

Sono state quattro le azioni principali del progetto: lo studio/aggiornamento sull'Opera dei pupi siciliani; la redazione del Piano delle Misure di salvaguardia dell'Opera dei pupi siciliani; e le attività di interazione tra pupari siciliani e gli altri Elementi del patrimonio culturale immateriale italiano, nella prospettiva di condivisione delle migliori pratiche di salvaguardia del patrimonio culturale immateriale.

5.1. Ricerca partecipata

Lo studio sull'Opera dei pupi siciliani ha analizzato le attuali e recenti misure di salvaguardia e valutato la loro efficacia, ha ritratto lo stato dell'odierna Opera dei pupi siciliana e del patrimonio materiale connesso; ha censito le famiglie e compagnie nonché i relativi patrimoni materiali; ha individuato le problematiche culturali, artistiche, storiche, ambientali, scientifiche e tecniche. I risultati di tale ricerca costituiscono una base scientifica imprescindibile per la redazione del presente Piano delle Misure di salvaguardia. L'attività di ricerca, che si è articolata in diverse fasi, ha coinvolto attivamente la comunità patrimoniale, oggetto e soggetto della ricerca, nonché consulenti scientifici e tecnici.

L'attività di ricerca si è articolata nelle seguenti fasi:

A. REPERIMENTO DELLE FONTI

A.1 Materiali bibliografici, iconografici, sonori e video

B. CENSIMENTO

B.1. Le famiglie/compagnie di pupari, gli artigiani e i luoghi della memoria in Sicilia

B.2. Il patrimonio materiale e documentario

C. RICERCA SUL CAMPO

C.1. Sopralluoghi e acquisizione di materiali di interesse documentario audio/video/fotografico

C.2. Rilevamenti in situazioni contestuali per gli eventi connessi a specifiche occasioni performative

C.3. Rilevamenti in vitro per gli eventi a occasione indeterminata o ricostruzioni storiche

D. ELABORAZIONE DEI MATERIALI RACCOLTI

D.1. Repertorializzazione dei dati

D.2. Catalogazione e schedatura

D.3. Premontaggio dei documenti audiovisivi

5.2. Piano delle Misure di salvaguardia dell'Opera dei pupi siciliani

Partendo dai risultati delle attività di ricerca, è stato elaborato e redatto il Piano che individua le priorità di intervento identificando le strategie e le modalità di salvaguardia, che comprendono l'identificazione partecipativa, la ricerca e documentazione, la trasmissione attraverso l'educazione formale e non formale, la protezione giuridica, la valorizzazione e promozione dell'Elemento e ne prefigura le modalità attuative. Le misure sono state oggetto di concertazione e scambio all'interno della Rete, e potranno necessitare per la loro attuazione di specifici gruppi di lavoro tematici, con funzione di orientamento e coordinamento.

Promuovendo una visione sinergica e complessa dell'Elemento, il Piano indica la necessità di proseguire le attività già in cantiere e di intraprenderne di nuove al fine di: adeguare, in modo progressivo ma costante, le normative di riferimento per la protezione dei diritti della comunità patrimoniale; garantire il sostegno ad un'attività performativa regolare e continuativa per tutte le compagnie attive; attuare misure di protezione dell'artigianato; promuovere e rafforzare la visibilità e riconoscibilità dell'Elemento e dei suoi rappresentanti; valorizzare l'Opera dei pupi, le sue funzioni sociali e i suoi valori culturali nonché i beni tangibili ad essa associati; catalogare e sostenere azioni capillari di tutela dei patrimoni materiali associati all'Elemento. Agevolare il collegamento con programmi e strumenti normativi complementari, tra cui quelli inerenti i sistemi turistici e culturali per i quali il patrimonio culturale immateriale si dimostra essere elemento di forte incremento e destagionalizzazione dei flussi, nell'ottica di una diversificazione delle proposte turistiche per uno sviluppo sostenibile, responsabile e attento al territorio e alle sue identità.

L'elaborazione e la redazione del Piano sono state affidate ad un Comitato scientifico (che ha individuato le linee guida generali) e ad un Comitato di redazione che ha analizzato i risultati della ricerca e i risultati delle consultazioni con la comunità patrimoniale, rielaborando infine i dati rilevati ai fini della redazione del Piano. Il Piano è stato supportato dall'indirizzo tecnico-scientifico dell'Ufficio Unesco del Segretariato Generale del MiBACT. Ha inoltre previsto l'attiva partecipazione

della comunità patrimoniale nell'ambito di consultazioni e incontri a porte chiuse e iniziative di promozione, valorizzazione, trasmissione, fruizione e sensibilizzazione dell'Opera dei pupi attraverso spettacoli, mostre e incontri. Attività teatrali, espositive e iniziative di sensibilizzazione sono state organizzate in conformità all'art. 13 lett. d, *ii* della Convenzione, che stabilisce la necessità di "garantire l'accesso al patrimonio culturale immateriale" e all'articolo 14 che invita a realizzare programmi di sensibilizzazione e di informazione rivolti al pubblico generale, alle nuove generazioni, anche attraverso mezzi informali per la trasmissione delle conoscenze.

Il Piano, come strumento di un vivo processo sociale, contribuisce a rinnovare e a consolidare la consapevolezza della distinzione e integrazione di due livelli che convergono nella vitalità dell'espressione contemporanea dell'Opera dei pupi: quello delle pratiche performative proprie dell'Elemento in quanto espressione del patrimonio culturale immateriale; quello della creatività artistica dell'espressione teatrale/spettacolo dal vivo esplicitamente richiamata dalla Convenzione Unesco per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale del 2003.

5.3. Interazione tra pupari siciliani e i patrimoni immateriali

Richiamando la Convenzione UNESCO del 2003 e le Direttive Operative Unesco per la sua attuazione, è stato realizzato un incontro mirato a costituire un'occasione di interazione e scambio interdisciplinare tra diverse pratiche del patrimonio culturale immateriale italiano, coinvolgendo comunità patrimoniali, esperti e cittadinanza. Ad interagire sono stati i rappresentanti di tre tradizioni italiane. Due Capolavori Unesco del patrimonio orale e immateriale dell'umanità: il teatro dell'Opera dei pupi siciliani (2001) e il canto a tenore sardo (2005); e i *Nanareddi*, ovvero gli eredi del repertorio dei cantastorie ciechi di Catania. Questa attività di confronto e scambio tra i diversi Elementi del patrimonio immateriale sarà uno dei punti cardine della disseminazione dei risultati del progetto.

5.4. Diffusione: il portale internet www.operadeipupi.it

Per dare visibilità ai risultati e ai prodotti di progetto, rinforzando la salvaguardia dell'Elemento, è stato ideato, progettato e realizzato un portale internet dell'Opera dei pupi. Il portale, plurilingue, è stato concepito come uno spazio digitale, tecnologicamente innovativo, designato alla rappresentazione ed espressione delle diverse manifestazioni dell'Opera dei pupi. Arricchendosi delle esperienze e della storia delle diverse famiglie e compagnie di pupari e artigiani ma travalicando gli interessi dei singoli, questo portale accresce la visibilità nazionale e internazionale

dell'Elemento, lasciando spazio alle sue diverse manifestazioni e declinazioni. Il portale si configura così come uno strumento di inclusività e accessibilità ampia dell'Opera dei pupi e costituisce uno strumento di sostegno alla creatività dei maestri pupari. Sono stati, inoltre, messi a disposizione dei teatri stabili dell'Opera dei pupi e del Soggetto referente dei dispositivi *touch screen* con collegamento istantaneo alla piattaforma, per permettere al pubblico, reale e potenziale, di conoscere e approfondire la storia e le attività della comunità di eredità. Attraverso il portale, italiani e stranieri, adulti e bambini di ogni classe e genere, potranno scoprire cosa è l'Opera dei pupi e cogliere le peculiarità della scuola di Palermo e di quella di Catania; potranno conoscere le compagnie attive in tutta la Regione, la loro storia, il loro patrimonio e i loro programmi teatrali. Potrà inoltre essere possibile l'accesso a contenuti multimediali e all'inventario partecipato dei beni custoditi dai diversi soggetti a vario titolo coinvolti.

6. Partecipazione della comunità patrimoniale

Il metodo di ricerca partecipativo ha permesso di coinvolgere attivamente quelle "comunità, gruppi e individui" (Unesco 2003: art. 2), detentori e praticanti, che le Convenzioni internazionali definiscono comunità patrimoniali e che anche la Convenzione di Faro del Consiglio dell'Europa, recentemente ratificata dall'Italia, definisce comunità di eredità, ovvero "una comunità patrimoniale è costituita da persone che attribuiscono valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale, che essi desiderano, nel quadro dell'azione pubblica, mantenere e trasmettere alle generazioni future" (Consiglio d'Europa 2005: art. 2.b). Le diverse azioni e attività del progetto hanno coinvolto attivamente sia le comunità, i gruppi e gli individui detentori del patrimonio orale e immateriale dell'Opera dei pupi, sia gli *stakeholder* del settore del turismo, dei servizi formativi e culturali.

In particolare, i detentori e praticanti hanno dialogato con i ricercatori; sono stati protagonisti delle consultazioni e di costanti e regolari scambi con i diversi soggetti che hanno partecipato attivamente alle attività progettuali finalizzate alla redazione Piano delle Misure di salvaguardia dell'Opera dei pupi siciliani e hanno partecipato all'iniziativa di valorizzazione, trasmissione, fruizione e sensibilizzazione dell'Opera dei pupi realizzata su tutto il territorio regionale: sia al Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino di Palermo, sia nei luoghi della memoria e negli spazi culturali, ovvero i teatri stabili delle compagnie dislocati nei diversi comuni della regione e nei luoghi della cultura.

I pupari, inoltre, hanno avuto uno scambio anche con artisti e performer sia del territorio sia del panorama performativo, musicale e artistico nazionale ed internazionale, non soltanto in qualità di fruitori degli spettacoli di teatro di figura programmati nel più ampio Festival di Morgana, ma anche in quanto partecipi diretti di nuove produzioni teatrali. Queste ultime, in particolare, hanno promosso l'interazione tra diversi linguaggi espressivi (pupi, video, musica, narrazione e patrimonio storico-artistico della città), all'insegna non soltanto della trasmissione del patrimonio, ma anche della sua costante rigenerazione. Gli *stakeholders* della Rete, operanti in diversi ambiti del patrimonio immateriale, hanno collaborato alle attività di ricerca, alla redazione del Piano attraverso il Comitato scientifico e il Comitato di redazione e hanno contribuito alle attività di comunicazione e diffusione del progetto. Gli enti formativi e la società civile intera sono stati coinvolti sia negli incontri pubblici che negli eventi programmati nell'ambito delle iniziative di valorizzazione, trasmissione, fruizione e sensibilizzazione dell'Opera dei pupi. In questa occasione, le giovani generazioni, le famiglie, i curiosi, i turisti italiani e stranieri, i diversamente abili, ecc. non sono stati semplici fruitori degli eventi, ma hanno potuto avere uno scambio diretto con le maestranze e con gli esperti, sia al termine delle rappresentazioni teatrali nei diversi luoghi della memoria e spazi culturali, sia al Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino di Palermo.

Le iniziative, realizzate anche in collaborazione con enti ed istituzioni facenti parte della fitta rete di collaboratori del Soggetto referente e delle compagnie, hanno avuto un notevole impatto anche a livello istituzionale, come appare evidente sia nella promozione congiunta di enti quali il Comune di Palermo, che nell'inserimento del Festival di Morgana tra le manifestazioni di grande richiamo turistico della Regione Siciliana.

Ne hanno giovato sia il progetto nella sua interezza sia l'Opera dei pupi, nell'ambito di una strategia volta a individuare misure a sostegno di una pratica capace di contribuire ad uno sviluppo locale sostenibile a beneficio dell'intera comunità patrimoniale e del territorio.

Infine, il successo di partecipazione di un pubblico numeroso e diversificato alle iniziative realizzate ha confermato l'efficacia ed efficienza del progetto.

Mentre il Piano delle Misure di salvaguardia era in fase di elaborazione (sarebbe stato concluso a novembre 2020), un'importante crisi sanitaria ha colpito il mondo interno, innescando una crisi economica che ha duramente colpito anche il settore culturale e teatrale, mettendo a serio rischio il processo di trasmissione del patrimonio vivo dell'Opera dei pupi. Assumendo un approccio propositivo, sono state

avanzate alcune proposte contribuendo di fatto a delineare una doppia linea di intervento sia in risposta alla crisi contingente sia nell'ambito di una più ampia azione di salvaguardia, poi confluita nel Piano delle misure di salvaguardia dell'Elemento. Sono stati individuati progetti e attività innovative da avviare nell'immediato e volti a diffondere e a trasmettere il patrimonio alle nuove generazioni, tra cui la collaborazione alle attività di catalogazione, schedatura e inventariazione dei patrimoni materiali custoditi da ogni compagnia (pupi, fondali, copioni, etc.) per una loro libera fruizione sul portale della Rete www.operadeipupi.it.

Tra le iniziative che sono state successivamente realizzate, vi sono la Giornata dell'opera dei pupi siciliani, istituita con lo scopo di sensibilizzare la comunità e la società civile ai temi e alle problematiche inerenti la salvaguardia e che mira a favorire l'accesso e la trasmissione del patrimonio orale di cui i pupari sono custodi. È seguita nel 2021 Sicilian Puppets Series, rassegna teatrale di Opera dei pupi (5 febbraio-31 ottobre). L'iniziativa ha costituito il primo passo verso la graduale attuazione delle misure individuate dal Piano delle Misure di salvaguardia dell'Opera dei pupi. Sono state infine rafforzate le attività di comunicazione anche in riferimento alla presenza dell'opera dei pupi sui Social Web attraverso le dirette streaming degli spettacoli realizzati durante il Festival di Morgana 2020 e per Sicilian Puppets Series (spettacoli disponibili anche in differita) e attraverso iniziative di *storytelling* digitale.

I risultati raggiunti si evincono dalla accresciuta visibilità dell'Elemento online testimoniata anche dal racconto corale dell'Opera dei pupi, realizzato grazie alla *call for voices*, un progetto editoriale di *storytelling* partecipato, che non ha confronti al mondo. A partecipare, gente comune, pupari, attori, appassionati, italiani e stranieri. La rubrica ha diffuso informazioni in pillole relative al patrimonio dell'opera dei pupi anche in rapporto alle altre espressioni del patrimonio culturale immateriale e del teatro di figura. Il successo della rubrica ha portato nei mesi successivi al lancio di una *call for voices* finalizzata alla realizzazione di un'audioguida partecipata del patrimonio museografico e dell'opera dei pupi in particolare.

Anche in un contesto tanto problematico, dunque, il Museo nella qualità di ente referente dell'opera dei pupi siciliani si è dimostrato un vero *hub* culturale e sociale in grado di sollecitare sia la società civile che le istituzioni territoriali competenti a sostenere attivamente la realizzazione di iniziative di sensibilizzazione, fruizione e trasmissione del patrimonio orale e immateriale dell'opera dei pupi siciliani.

Conclusioni

Come ha sottolineato Nas, “new meanings are often attached to these ancient cultural expressions in the framework of national identity formation, and it is only thus that they receive new functions and a reason to be continued” (Nas 2007: 142). L’aspetto importante è che la globalizzazione e la localizzazione hanno creato una crisi di identità che ha generato nuove forme di identità. Se è la lotta per le identità che costituisce il fulcro della crisi sociale contemporanea, essa è anche alla base della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale dell’Unesco, non tanto per come è stata pensata, ma per come è stata interpretata e applicata dalle diverse comunità di praticanti, che stanno alla base della stessa Convenzione. Dopo vent’anni, forse, è arrivato il momento di cambiarla questa Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale dell’UNESCO. Come non lo so, anzi ho qualche idea ma l’economia di questo saggio non ci permette di sviluppare questa fondamentale questione per il futuro del Patrimonio immateriale. Come diceva il cuntastorie siciliano alla fine della sua narrazione giornaliera: *Cca la lassamu e dumani l’arripigliamu* (qui interrompiamo e domani riprendiamo da dove ci siamo fermati).

Hasta luego

Bibliografia

- ALIVIZATOU, MARILENA, 2007, *The UNESCO programme for the proclamation of masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity: a critical examination*, in «Journal of Museum Ethnography», n. 19, pp. 34-42.
- ALLEGRI, LUIGI, 1978, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Università di Parma - Centro studi e archivio della comunicazione, Parma.
- AMSELLE, JEAN-LOUP, 2017, *Il museo in scena. L’alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, Meltemi, Milano.
- BAUDRILLARD, JEAN, 1976, *La società dei consumi*, Il Mulino, Bologna.
- BAUDRILLARD, JEAN, 1984, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano.
- BORTOLOTTI, CHIARA, 2007, *From objects to process: UNESCO’s ‘Intangible Cultural Heritage’*, in «Journal of Museum Ethnography», n. 19, pp. 21-33.
- BUTTITTA, ANTONINO, 1977, *Il pubblico dell’opera*, in AA. VV., *Opera dei pupi Tradizioni e prospettive*

- ve, Incontri di studio tenuti al Teatro Angelo Musco di Catania dal 19 al 23 gennaio 1977*, Assessorato alla Pubblica Istruzione della Regione siciliana, Catania, pp. 54-60.
- BUTTITTA, ANTONINO, 1981, *L'Opera dei pupi come rito*, in AA. VV., *I pupi e il teatro*, numero monografico di «Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», anno IV, n. 13, agosto, Vallecchi, Firenze, pp. 30-34.
- CALVINO, ITALO, 1984, *La redenzione degli oggetti*, in ID., *Collezione di sabbia*, Garzanti, Milano.
- CALVINO, ITALO, 1993, *Lezioni Americane*, Arnoldo Mondadori, Milano.
- CLEMENTE, PIETRO, 2005, *I Dea-Musei*, in «Antropologia Museale», n. 4, vol. 12, pp. 33-37.
- CLEMENTE, PIETRO, 2011, *L'antropologia del patrimonio culturale*, in FALDINI, L., PILI, E., a cura di, *Saperi antropologici, media e società civile nell'Italia contemporanea, Atti del I Convegno Nazionale dell'ANUAC, Matera 29-31 maggio 2008*, CISU, Roma, pp. 295-317.
- CONSIGLIO D'EUROPA, 2005, *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, Faro, <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:2020;133> (27 settembre 2023).
- DE CERTEAU, MICHEL, 1976, *La culture au pluriel*, Gallimard, Paris.
- ECO, UMBERTO, 1962, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- ECO, UMBERTO, 1989, *Museo e comunicazione*, in AA.VV., *Il museo parla al pubblico 1989/1990 - Convegno, Bologna 19-20-21 ottobre 1989*, Editoriale Test, Bologna; rist. in ECO, UMBERTO, 2007, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- ECO, UMBERTO, 1995, *Il caso dell'Uomo dei pupi. Ricordo di Antonio Pasqualino*, in «L'Espresso», 10 ottobre.
- FABBRI, PAOLO, 2017, *L'efficacia semiotica. Risposte e repliche*, Mimesis, Milano-Udine.
- FOSTER, HAL, 2006, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano.
- GOODMAN, NELSON, 1976, *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano.
- GOODMAN, NELSON, 2010, *Arte in teoria arte in azione, et al./edizioni*, Milano.
- HEINICH, N., SHAPIRO, R., 2011, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, EHESS, Paris.
- LEGGE, 20 FEBBRAIO 2006, n. 77, *Misure speciali di tutela e fruizione dei siti e degli elementi di interesse culturale, paesaggistico e ambientale, inseriti nella 'lista del patrimonio mondiale', posti sotto tutela dell'Unesco*.
- MAJORANA, BERNADETTE, 2008, *Pupi e attori ovvero l'Opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma.
- MIGLIORE, TIZIANA, 2018, *I sensi del visibile. Immagine, testo, opera*, Mimesis, Milano-Udine.
- NAPOLI, ALESSANDRO, 2002, *Il racconto e i colori «Storie» e «cartelli» dell'Opera dei Pupi catanese*, Sellerio editore, Palermo.

- NAS, PETER J.M., 2002, *Masterpieces of Oral and Intangible Culture: Reflections on the UNESCO World Heritage List*, in «Current Anthropology», n. 1, vol. 43, pp. 139-148.
- NAS, PETER J. M., 2007, *The Past in the Present: Architecture in Indonesia*, Brill Academic Pub, Leida.
- PASQUALINO, ANTONIO, 1969, *Il repertorio epico dell'opera dei pupi*, in «Uomo e cultura», nn. 3-4, pp. 59-106.
- PASQUALINO, ANTONIO, 2003, *I pupi siciliani, edizione aggiornata*, in «Studi e materiali per la storia della cultura popolare», n. 25, Associazione per la conservazione della cultura popolare, Palermo.
- PERRICONE, ROSARIO, 2012a, *Forma e linguaggi del teatro dei pupi*, in ALLEGRI, L., BAMBOZZI, M., a cura di, *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci, Roma.
- PERRICONE, ROSARIO, 2012b, *“L'Opra i pupi”*, in BOLZONI, L., GIROTTI, C. A., a cura di, *Donne Cavalieri Incanti. Viaggio attraverso le immagini dell'Orlando Furioso*, Catalogo della mostra, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, pp. 151-161.
- PERRICONE, ROSARIO, 2013, *I ferri dell'Opra. Il teatro delle marionette siciliane*, in «Antropologia e teatro», n. 4, pp. 210-234.
- PERRICONE, ROSARIO, a cura di, 2021, *Piano delle misure di salvaguardia dell'Opera dei pupi siciliani, Sicilian Puppet theatre*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, <https://www.edizionimuseopasqualino.it/product/pianosalvaguardiapupi/> (5 settembre 2023).
- SCHECHNER, RICHARD, 2018, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di TOMASELLO, DARIO, Cuepress, Imola, Bologna.
- UNESCO, 2003, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi.
- UNESCO, 2015, *Ethics and Intangible Cultural Heritage*, Windhoek, <https://ich.unesco.org/en/ethi-cs-and-ich-00866> (29 settembre 2023).
- UNESCO, 2022, *Operational Directives for the implementation of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Heritage*, Parigi, <https://ich.unesco.org/en/directives> (29 settembre 2023).
- VENTURINI, VALENTINA, a cura di, 2003, *Dal cuntù all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, Dino Audino Editore, Roma.
- WULF, CHRISTOPH, 2018, *Homo imaginationis. Le radici estetiche dell'antropologia storico-culturale*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesis, Milano-Udine.

Canto a tenore e altre polifonie sarde. Riflessioni e proposte attorno alla Convenzione UNESCO ICH 2003

241

MATTEO CASARI E DIEGO PANI¹

1. Autenticità e diversità culturale: uno sguardo preliminare alle Convenzioni UNESCO sul patrimonio materiale e immateriale

Ricapitolare puntualmente l'*iter* che ha condotto alla definizione della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (ICH 2003), tanto più nel contesto di una pubblicazione che gli è integralmente dedicata, rischia di risultare pleonastico oltre che ripetitivo². Visti gli obiettivi di questo contributo risulta maggiormente motivato evidenziare, tra i molti aspetti di interesse, il fondamentale cambio di paradigma intercorso tra la Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale (1972) che - sulla scorta della Carta di Venezia (1964) e altri precedenti - guardava al valore del patrimonio attraverso una lente monumentalista esaltando la materialità, l'eccezionalità e il rango estetico degli elementi selezionati, e la ICH 2003 che, complici la riflessione teorica in ambito antropologico e i mutamenti geopolitici occorsi lungo gli anni '90 del Novecento, pone la "cultura vivente" e la sua processualità al fondo del concetto stesso di patrimonio aprendo per la prima volta alle arti performative. La ma-

¹ Il presente contributo è stato concepito congiuntamente dai due autori. Ai fini dell'attribuzione, i paragrafi 1 e 3 sono stati scritti da Matteo Casari; il paragrafo 2 da Diego Pani.

² Per una puntuale e ragionata ricostruzione di tale *iter* si rinvia a Bortolotto 2008: 7-48.

turazione di un così profondo riorientamento dei paradigmi dell'Organizzazione si colloca nel fitto e sempre dialettico confronto col pensiero antropologico - impegnato nello stesso volgere di anni a consolidare gli esiti dell'autocritica disciplinare sugli statuti classici avviata di fatto con la decolonizzazione - e si fonda sullo slittamento da un concetto umanistico di cultura ad uno propriamente antropologico: l'eccezionalità (leggi anche capolavoro), la monumentalità, l'antichità sono sostituiti dall'attenzione ai modi in cui i saperi sono acquisiti, tramandati e messi in pratica dalle comunità. Tutto ciò sedimenta negli articoli 1 e 2 della Convenzione del 2003, articoli che riflettono in modo chiaro la dinamicità della concezione antropologica di cultura e, quindi, del patrimonio marcando anche il passaggio da un obiettivo di protezione ad uno di salvaguardia degli elementi inseriti nelle liste (Grisostolo 2018: 727-728). Rilevanti in tal senso le spinte dei molti paesi non compresi nell'area di influenza culturale europea, in testa a tutti il Giappone. Il Giappone fa coincidere la sua adesione alla Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale - siamo nel 1992 - con le prime concrete e insistenti azioni volte alla modifica profonda dell'impianto della Convenzione stessa: attraverso la promozione di incontri, creazione di gruppi di studio e lavoro *ad hoc*, cospicui investimenti e un'esperienza legislativa sulla tutela e la salvaguardia della cultura immateriale che risaliva agli '50 aggrega consensi e promuove la modifica di sensibilità necessaria per pervenire alla ICH 2003.

Si possono ora introdurre due temi nodali per la riflessione che si intende proporre: l'autenticità - pilastro della Convenzione del 1972 fortunatamente caduto - e la diversità culturale - pilastro eretto per puntellare quella del 2003. Qui insiste maggiormente, e con una valutazione critica ancora in essere, il pensiero antropologico che, da un lato, non può che cogliere positivamente la nuova prospettiva assunta dall'UNESCO ma, dall'altro, ne osserva lacune di fondo e una certa timidezza frutto dei compromessi accettati per portarla a ratifica³. Nel 2008, anno delle prime iscrizioni⁴, l'allora Presidente della commissione nazionale italiana per l'UNESCO Giovanni Puglisi affermava un po' apoditticamente:

³ Dalla pretesa universalistica dei suoi statuti al rischio della museificazione che ne deriverebbe, dall'invocazione della centralità delle comunità al ruolo di interlocutore riconosciuto solo agli Stati fino ai rischi della turisticizzazione e dello sfruttamento economico ad esso riconducibile per fare un breve e non esaustivo elenco.

⁴ Con il passaggio alla ICH 2003 le iscrizioni di elementi appartenenti a stati extraeuropei diventano maggioritarie.

Se l'obiettivo dell'UNESCO, quando nacque, era quello di dare all'umanità una pace perpetua attraverso alcuni valori unificanti, che consentissero alle genti di riconoscersi dell'universalità dell'espressione creativa, senza discriminazioni di tempo e luogo, allora l'obiettivo si può dire, metodologicamente, raggiunto (Puglisi in Bortolotto 2008: 5).

L'avverbio "metodologicamente" scherma l'affermazione dalle facili critiche che potrebbero arrivare da chi la legge quindici anni dopo ed evidenzia, al contempo, come gli auspici del dispositivo UNESCO abbiano fin da subito dovuto fare i conti con un piano della realtà differente e non sempre sovrapponibile ai suoi statuti. Ogni riferimento alla autenticità è stato ad esempio espunto dalla ICH 2003 ma sono ancora molte le istanze che fanno ricorso al suo richiamo per perorare l'iscrizione nelle sue liste (Bortolotto 2011). L'autenticità è questione dibattuta da lungo tempo in ambito antropologico⁵ per le implicazioni esiziali di cui è stata, ed è, foriera. Se con la ICH 2003 l'autenticità esce ufficialmente dai criteri fondanti adottati dall'UNESCO si può osservare un suo permanere, nemmeno troppo sotterraneo, negli espliciti rimandi nelle istanze accolte. Emblema di autosufficienza, di una sussistenza di valore in sé di un oggetto, prassi o tradizione, l'autenticità è sovente chiamata in causa per dare o riconoscere a qualcosa un carattere di eccezionalità. Ossia per distinguerlo, quindi renderlo altro, unico.

Altra categoria un tempo fondante e ora espunta dalla Convenzione vigente è quella del capolavoro. Anche in questo caso, però, ciò che cade sulla carta ha modo di persistere in filigrana come una eco che seppur affievolita non si spegne. Esempio perfettamente calzante è il canto a tenore sardo, che sta al cuore di questo saggio, il quale ha ottenuto nel 2005 il titolo di Capolavoro in seno alla Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio orale e immateriale dell'umanità: senza che una nuova istanza fosse richiesta tutti i Capolavori registrati, canto a tenore compreso, sono stati assorbiti nella lista rappresentativa della ICH 2003 di fatto permanendo in essa sotto traccia.

⁵ Su questo, e sulla revisione degli statui dell'antropologia classica, si rinvia a Rosaldo (1989) e, soprattutto, a Clifford (1988).

2. *Una questione di modas*

L'iscrizione del canto a tenore nella lista dei Capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità, orchestrata dalla Provincia di Nuoro nel 2004, era profondamente legata ad una volontà politica di candidatura non della sola espressione musicale, ma di quell'insieme di attività culturali legate al mondo sociale del pastoralismo. Il canto a tenore doveva rappresentare l'unicità di una forma musicale propria della cultura pastorale sarda. L'ingegnere Francesco Licheri, presidente della Provincia di Nuoro dal 2000 al 2005, tra i maggiori responsabili della candidatura del canto a tenore, ricorda così il lavoro di quegli anni:

Pastoralismo come organizzazione della società, come fenomeno sardo, mediterraneo, di cui il canto a tenore era espressione autentica. Ci fu un lavoro preparativo molto veloce per la scrittura del dossier. Per preparare la candidatura avevamo messo in essere tutta una serie di azioni: il primo fattore a cui UNESCO faceva riferimento era l'interesse da parte dei praticanti, se ci fosse conoscenza reciproca da parte dei cantori, e se ci fossero le condizioni per creare collaborazione. La presenza di una organizzazione, un insieme delineato di praticanti che potesse 'recepire' il patrimonio immateriale, era ovviamente vista come un criterio fondamentale per la candidatura. Noi promuovemmo la nascita di una associazione, chiamando a raccolta i cantori a tenore della Sardegna e circoscrivendo un perimetro geografico, una richiesta che giungeva direttamente da UNESCO. Abbiamo creato un sito internet, e costituito una prima anagrafe, invitando i cantori ad un incontro pubblico presso la sede della Provincia di Nuoro, raggiunti attraverso uno spot sulle tv e i giornali locali. Nella candidatura c'era l'elenco di quali cantori e gruppi si impegnavano a costituirsi in associazione, la stessa associazione nata dopo la proclamazione⁶.

Con questo *framing*, che inquadrava il canto a tenore come espressione diretta della cultura del pastoralismo, la pratica è stata proclamata nel 2005 come uno dei Capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità e, successivamente, iscritta nella Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'UNE-

⁶ Intervista, a cura dello scrivente, a Francesco Licheri. Cagliari, venerdì 29 settembre 2023.

SCO nel 2008. A tutti gli effetti, nella Sardegna contemporanea, il canto a tenore si pratica nelle comunità della Sardegna centro-settentrionale caratterizzate da una forte tradizione agro-pastorale, roccaforti di una area geografica entro cui la figura dei pastori svolge un ruolo centrale e predominante nella cultura locale. Oggi, i cantori provengono da varie estrazioni sociali, ma la loro connessione con il mondo agro-pastorale è ancora una costante, sia questa una *liaison* diretta o indiretta.

Per approcciare il canto a più parti vocali di tradizione orale della Sardegna, però, possiamo fare un passo indietro e allargare la nostra prospettiva. Parliamo infatti di uno dei generi musicali tradizionali più diffusi dell'isola. Attualmente - come vedremo con maggiore chiarezza in seguito - sono quasi un centinaio le comunità che mantengono le proprie tradizioni di canto a più voci, ognuna con caratteristiche locali distinte, come tecniche vocali, repertori e testi, legate alle diverse realtà sociali e culturali delle comunità e alle peculiarità locali.

In lingua sarda, il termine *moda* o *traggiu* indica la pluralità delle espressioni locali che caratterizzano il canto a più voci di tradizione orale, rendendolo unico e differenziandolo dagli altri presenti sull'isola. Una peculiarità che si traduce in forte ricchezza espressiva e lega il canto e i cantori alle proprie comunità di appartenenza, delle quali sono espressione viva (Macchiarella, Pilosu 2011: 144). Le performance di canto sono, infatti, principalmente legate agli eventi della vita sociale dei paesi d'appartenenza, come cene e feste private, matrimoni, celebrazioni comunitarie e religiose in onore dei santi cristiani durante tutto l'anno e riti paraliturgici associati alla Settimana Santa. Ancora, il canto fornisce l'accompagnamento della poesia improvvisata. Le conversazioni riguardanti il canto rappresentano un elemento fondamentale della stessa pratica musicale, e in ogni regione esiste un vocabolario specifico strettamente legato agli aspetti tecnici dell'interpretazione e della trasmissione del suono prodotto⁷. Questi termini sono un elemento essenziale nel processo musicale, analoghi ai gesti esecutivi, e costituiscono una sorta di rappresentazione interna delle pratiche di esecuzione musicale (Macchiarella 2008, Lotart-Jacob 2011).

Tuttavia, oggi, i gruppi corali non si limitano a esibirsi solo a livello locale ma hanno spesso una attività performativa semiprofessionistica: producono dischi e tengono concerti in tutta l'isola e all'estero. Il pubblico del canto a tenore è eterogeneo e composto da migliaia di persone, rappresentando tutte le generazioni ed

⁷ Per una panoramica relativa ai termini tecnici legati al canto a più parti vocali della Sardegna si veda Macchiarella, Pilosu (2011).

entrambi i sessi, anche se con una predominanza maschile, dato che questa pratica è ancora prevalentemente eseguita da cantori maschi. Questo pubblico partecipa alle esibizioni in contesti tradizionali nelle comunità e alle esibizioni su palcoscenici di feste locali, oltre ad ascoltare le registrazioni su CD e su Internet. Inoltre, il canto a tenore ha un seguito anche in comunità sarde dove questa pratica non è presente.

In Sardegna, ci sono due principali generi di canto a più voci. Il primo impiega uno schema a quattro parti vocali, con un solista che canta il testo accompagnato dalle altre tre voci in accordo. In questo caso, la performance può essere descritta come un canto solistico con le altre voci che forniscono supporto ritmico attraverso sequenze di sillabe *nonsense*. Il secondo genere è caratterizzato da schemi polifonici in cui tutte e quattro le parti vocali si muovono insieme, cantando contemporaneamente porzioni di testo. La pratica del canto a quattro assume nomi diversi a seconda delle comunità di provenienza, tra cui *cuncordu*, tenore, *cussertu*, *cuntzertu*, *cunsonu* e *cuntrattu*. I due termini più diffusi e utilizzati sono *cuncordu* e tenore, e indicano sia il risultato sonoro del quartetto (un canto a *cuncordu*, un canto a tenore) che il quartetto stesso (*su cuncordu*, *su tenore*). Un'altra distinzione rilevante nel contesto del canto corale in Sardegna riguarda il tipo di emissione vocale utilizzato. Infatti, nell'isola si trovano quartetti che cantano con emissione vocale naturale e altri che utilizzano l'emissione gutturale nelle due parti vocali più basse del quartetto, note come *su bassu* e *sa contra*.

Dalla nostra prospettiva più ampia, vediamo come la proclamazione del 2005 abbia interessato uno solo dei nomi maggiormente usati per descrivere il canto a più parti in Sardegna⁸, canto a tenore, contraddistinto dalla modalità di emissione vocale gutturale, la vicinanza con il mondo pastorale e la denominazione geografica relativa all'area della Barbagia e Sardegna centrale. Il mondo del canto a più voci della Sardegna è però ben più complesso, maggiormente esteso a livello geografico e comprendente una miriade di stili e concezioni locali, *modas* appunto, che riflettono una ricchezza espressiva più ampia di quella concettualizzata dalla proclamazione UNESCO.

Certo è che, dalla proclamazione UNESCO nel 2005, i cantori a tenore e le comunità d'appartenenza hanno acquisito maggiore consapevolezza dell'importanza culturale della pratica, una attenzione a cui ha fatto eco quella delle istituzioni che

⁸ La distribuzione geografica dei termini per riferirsi al canto a più voci in Sardegna è stata affrontata da Sebastiano Pilosu (2012: 28).



Fig. 1 - Uno degli incontri fra i cantori parte del progetto Modas. Ovodda, 2022,
foto di Stefano Zedda.

hanno, in diverse occasioni, destinato fondi regionali per progetti di salvaguardia e promozione non solo del canto a tenore, ma anche di altre tradizioni musicali e poetiche sarde. Dal 2006 numerosi cantori a tenore sono affiliati a due associazioni principali, Sòtziu Tenores Sardinia⁹ e Boches a Tenore (quest'ultima, di recente fondazione). I due sodalizi hanno contribuito a riunire i cantori in una comunità più ampia: queste associazioni hanno promosso e continuano a promuovere iniziative culturali, esibizioni dal vivo, festival e collaborazioni con università e istituti di ricerca. A partire dal 2015 il canto a tenore è stato inoltre attivamente coinvolto in un'importante associazione regionale chiamata Cordinamentu CAMPOS. Questa associazione è stata fondata con l'obiettivo principale di creare una rete tra le nove arti musicali e poetiche più rappresentative della tradizione orale sarda. Il suo scopo primario è promuovere queste forme di espressione, che negli anni hanno dovuto affrontare i cambiamenti sociali, economici, culturali e di comunicazione che hanno interessato la vita dei sardi. L'associazione CAMPOS è stata istituita per

⁹ Il sito internet [tenores.org](http://www.tenores.org/), lo stesso creato nel periodo di riconoscimento da parte dell'UNESCO, è diventato il portale ufficiale dell'associazione Sotziu Tenores Sardigna, costituitasi per raggruppare i cantori di tutta l'isola. Tutt'ora, il sito internet è consultabile seguendo questo link <http://www.tenores.org/> (3 ottobre 2023).



Fig. 2 - Il Tenore Supramonte di Orgosolo canta durante uno degli eventi del progetto Modas organizzato in uno tzilleri (bar). Dorgali, 2022, foto di Stefano Zedda.

superare le divisioni esistenti e coordinare le azioni, creando un ente coeso e unitario che possa interagire con operatori culturali, istituzioni pubbliche e private in vari contesti di riconosciuta importanza¹⁰.

2.1 Un progetto di salvaguardia

Nonostante una progressiva attenzione verso la pratica del canto a tenore così come degli altri elementi ICH italiani, a livello nazionale è mancata, fino al 2015, una legislazione adeguata in materia di beni immateriali. Nel mese di ottobre dello stesso anno, alcuni parlamentari hanno presentato una proposta di modifica alla Legge del 20 febbraio 2006, numero 77 “Misure speciali di tutela e fruizione dei siti italiani di interesse culturale, paesaggistico e ambientale, inseriti nella ‘lista del patrimonio mondiale’, posti sotto la tutela dell’UNESCO” (Legge 77/2006). La modifica, intitolata “Modifiche alla Legge del 20 febbraio 2006, numero 77, concer-

¹⁰ Tra le diverse attività portate avanti dal coordinamento CAMPOS, vi è il festival dedicato alle forme di musica e poesia di tradizione orale della Sardegna organizzato annualmente e chiamato *Musas e Terras*. Una più ampia presentazione dell’associazione è contenuta sul sito internet <https://cordinamentu-campos.org/> (3 ottobre 2023).



Fig. 3 - Il Tenore Sant'Antoni di Lodè canta in uno degli eventi legati al progetto Modas. Orotelli, 2022, foto di Stefano Zedda.

nenti la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale immateriale” è stata approvata dal Senato della Repubblica Italiana il 22 febbraio 2017, aprendo di fatto i bandi di finanziamento e le misure di tutela legate alla legislatura italiana anche agli elementi immateriali.

In Sardegna, il Ministero della Cultura ha individuato come soggetto referente dei progetti di salvaguardia sul canto a tenore l'Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE)¹¹. Nel 2018 ho cominciato una collaborazione con l'Istituto proprio

¹¹ L'Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE), creato dalla Regione Sarda nel 1972, è una istituzione dedicata alla ricerca, all'analisi e alla documentazione della vita sociale e culturale della Sardegna nelle sue espressioni tradizionali e nei cambiamenti che ha subito nel tempo. Il suo obiettivo principale è contribuire al progresso economico, sociale, politico e culturale dell'isola, sia attraverso attività istituzionali che attraverso una presenza attiva in contesti internazionali. L'ISRE svolge un ruolo chiave nella gestione e nella cura del Museo del Costume, della Casa Museo di Grazia Deledda e del Museo Etnografico Regionale “Collezione Luigi Cocco”. Inoltre, organizza mostre, convegni e incontri di studio su tematiche di interesse istituzionale, spesso collaborando con altre istituzioni scientifiche e culturali. La struttura gestisce una biblioteca specializzata in etnografia e antropologia sociale, oltre a vari archivi storici,

relativamente alla scrittura di un progetto di salvaguardia sul canto a tenore in collaborazione con i cantori. Il progetto, finanziato dal 2019, ha avuto il titolo di *Modas: Tutela e promozione della pratica del canto a Tenore nel rispetto delle sue espressioni locali* ed è nato dalla collaborazione diretta tra l'ISRE e le già citate associazioni Sotziu Tenores Sardegna, che rappresenta 50 gruppi di canto in rappresentanza di 50 città diverse, dall'Associazione Boches a Tenore, che rappresenta circa 25 gruppi di cantori di 25 città diverse, e dall'Associazione CAMPOS, che rappresenta 500 musicisti e cantori della tradizione orale sarda, tra cui oltre 350 cantori a tenore.

Riprendendo il riferimento del termine sardo *modas*, legato alla diversità delle espressioni che caratterizzano il canto a più voci dell'isola, l'obiettivo principale del progetto era quello di studiare, preservare e promuovere la ricchezza espressiva locale, quella propria delle comunità di appartenenza dei cantori.

Modas ha previsto un'ampia gamma di attività, partendo da una prima fase entro la quale è stata condotta una campagna di censimento dei cantori e dei gruppi di canto in tutta la Sardegna. Contestualmente è stata effettuata una documentazione audiovisuale e una ricerca etnografica in alcuni dei paesi coinvolti dal progetto¹². Si è poi passati alla strutturazione di fitto calendario di giornate di canto, di scambio e di confronto, che avevano come focus principale la presentazione degli stili di canto del paese ospitante l'incontro, presentando però anche i canti di altri paesi ospiti, diversi per ognuna di questi eventi¹³. Queste iniziative si sono concentrate sulle *modas* di canto a tenore locali e hanno coinvolto sia i giovani che i cantori delle diverse località. Sono state implementate azioni mirate per il recupero degli spazi tradizionali per le performance di canto a tenore, come lo *tzillari*, il bar, visto come luogo di socialità e di creazione musicale, di incontro di voci, polo storico per

una cineteca e un archivio fotografico dedicato all'antropologia visuale. L'ISRE conduce ricerche sia in autonomia sia in collaborazione con università sia sarde che esterne. Inoltre, promuove la produzione di materiale audiovisivo e cinematografico focalizzato principalmente sulla vita e sulla cultura tradizionali della Sardegna. Per maggiori informazioni, consultare il sito internet dell'istituzione <https://www.isresardegna.it> (3 ottobre 2023).

¹² Le comunità in cui si è focalizzata la prima campagna di documentazione audiovisuale del progetto *Modas* sono state le seguenti: Fonni, Oliena, Nuoro, Orosei, Silanus, Benetutti, Siniscola, Bitti, Orgosolo e Ollolai.

¹³ Le attività calendarizzate hanno avuto luogo a Ovodda (6 maggio 2022), Urzulei (12 maggio 2022), Nule (20 maggio 2022), Galtelli (27 maggio 2022), Busachi (3 giugno 2022), Bortigali (10 giugno 2022), Buddusò (17 giugno 2022), Sarule (24 giugno 2022).

l'evoluzione del canto a più voci di tradizionale orale. Questi luoghi hanno visto la calendarizzazione, in quattro paesi diversi, di una rassegna sperimentale che, senza l'utilizzo di impianti di amplificazione, mirava alla creazione di nuovi spazi performativi per il canto tradizionale all'interno di uno dei suoi contesti storici¹⁴.

Il progetto *Modas* ha visto poi la creazione di una rete regionale che includeva cantori, cori, associazioni e studiosi, facilitando la collaborazione e la creazione di progetti legati al canto a più voci, come l'organizzazione di un ciclo di laboratori per le scuole di primo e secondo grado, azione che ha di fatto concluso il progetto nella primavera del 2023. Un elemento centrale per la coordinazione delle attività del progetto è il sito web www.a-tenore.org¹⁵, che tuttora funge da *hub* per cantori, gruppi di canto, ricercatori, appassionati, stampa nazionale e internazionale, operatori culturali, insegnanti e altri attori sociali. Il sito web fornisce informazioni sul censimento dei cantori, dettagli sul progetto e un calendario delle attività nelle diverse località, oltre a risorse multimediali legate alla documentazione e alla ricerca. Attualmente, il sito ospita oltre 300 video di performance di canto a tenore registrate durante la prima fase di ricerca e le giornate di confronto tra cantori.

2.2 Un punto di partenza

Uno degli obiettivi principali del progetto *Modas* era il censimento del canto a tenore, un'indagine completa mirata a comprendere non solo la situazione attuale di questa forma musicale, ma anche a raccogliere dati quantitativi. L'incarico di condurre il censimento è stato affidato alle due associazioni di cantori, che hanno potuto collaborare con i due coordinatori dell'azione, gli etnomusicologi Sebastiano Pilosu¹⁶ e Luigi Oliva¹⁷, ricercatori di grande esperienza, fini conoscitori delle pra-

¹⁴ La rassegna si intitolava *Modas - Vecchi e Nuovi Contesti del Canto a Tenore*. In Tzilleri e si è svolta nei paesi di Dorgali (20 luglio 2022), Orotelli (22 luglio 2022), Padru (28 luglio 2022) e Pattada (29 luglio 2022).

¹⁵ Il sito internet del progetto *Modas* è disponibile in tre lingue: sardo, italiano e inglese, ed è consultabile al seguente link <https://a-tenore.org/> (3 ottobre 2023).

¹⁶ Sebastiano Pilosu è un cantore a tenore ed etnomusicologo. Ha tenuto corsi riguardanti la musica e la poesia sarda nell'ambito del corso triennale di Etnomusicologia del Conservatorio di Cagliari, da cui è stato docente dal 2005 al 2016. Pilosu è stato presidente e ricopre una posizione di leadership nell'Associazione Tenores Sardegna. Inoltre, collabora con le associazioni dei poeti improvvisatori in Sardegna e con il coordinamento CAMPOS. Ha pubblicato libri e articoli dedicati al canto a tenore e alla poesia di tradizione orale della Sarde-

tiche polifoniche di tradizione orale della Sardegna ed essi stessi cantori. Nonostante le sfide causate dall'epidemia da Covid-19, il lavoro di censimento ha coinvolto circa 100 cantori in quasi altrettanti paesi sardi. Gli operatori coinvolti, in particolare gli etnomusicologi, avevano una conoscenza approfondita del mondo del canto a più voci, delle sue dimensioni e delle comunità coinvolte. L'indagine è iniziata dalle comunità storicamente riconosciute e si è estesa gradualmente a tutte le comunità sarde in cui c'era la presenza di una forma di canto a più parti vocali, senza tenere conto di quel perimetro dell'area barbaricina, o dell'emissione gutturale o meno delle voci del *bassu* e *contra*, ma guardando al fenomeno della polifonia di tradizione orale in Sardegna come un *continuum*, delineato dalle differenze locali alla base della loro grandissima ricchezza espressiva. Durante il censimento, non sono stati applicati filtri iniziali basati su criteri come la qualità del canto, esecuzioni in contesti ufficiali o pubblici, pubblicazione di dischi, uso o meno di tecniche vocali gutturali, professione dei cantori, o età. Questo approccio ha permesso di censire l'intera gamma di cantori, evitando valutazioni arbitrarie e includendo anche quelli che sono considerati importanti nelle loro comunità, ma che potrebbero non soddisfare alcuni criteri oggettivi.

Il risultato del censimento ha rilevato la presenza di una forma di canto a quattro in quasi 100 paesi, corrispondenti a circa un terzo dei comuni in Sardegna, concentrati principalmente nella parte centro-nord dell'isola, con una notevole presenza nella provincia di Nuoro. Questo dato indica la diffusione del canto in

gna e ha contribuito come coautore, direttore artistico e responsabile scientifico al docufilm *A BOLU - Il canto a tenore in Sardegna* (KAREL, Cagliari, 2019) e ha svolto un ruolo simile nella serie di sei documentari *A BOGHE LEADA - Su cantu a tenore pro contare sa Sardigna* (KAREL, Cagliari, 2022). All'interno del progetto *Modas* ha l'importante ruolo di coordinatore referente nella costituenda rete del canto a tenore.

¹⁷ Luigi Oliva è un insegnante a contratto presso il Conservatorio di Cagliari, dove tiene lezioni sulla musica tradizione della Sardegna, nonché sulle prassi di creazione estemporanea nelle culture tradizionali. Ha condotto attività di ricerca sia in Sardegna, concentrandosi sul canto polifonico di tradizione orale e sulle pratiche di canto delle *pregadorias* e dei Rosari, sia in Guinea Equatoriale, studiando la musica liturgica tra i Fang della Guinea Equatoriale. Inoltre, è cantore tradizionale specializzato nel canto *a traggiu* del paese di Bosa e dal 2003 svolge il ruolo di direttore artistico dell'associazione culturale Coro di Bosa. Ha collaborato e continua a collaborare come direttore di coro con diverse associazioni culturali e attualmente è vicepresidente dell'Associazione culturale CAMPOS.

molti paesi, anche se non necessariamente in tutti conserva uno stile di canto caratteristico. In alcuni casi il canto a tenore è una pratica relativamente recente e il numero di cantori è limitato. Il censimento ne ha contati complessivamente 3.316. Tuttavia, questo numero potrebbe essere inferiore alla cifra reale, ma rappresenta comunque una buona approssimazione. Considerando la natura orale del canto a tenore, nonché i cambiamenti avvenuti nelle comunità pastorali e contadine nel corso degli anni, insieme alle trasformazioni nei mezzi di comunicazione e ai cambiamenti economici, sociali e culturali, è evidente che il canto a tenore è ancora una pratica vitale in molte comunità sarde.

Inoltre, il censimento è stato associato alla creazione di una rete regionale di cantori, cori, associazioni e organizzazioni locali. Questo sforzo mira a promuovere la collaborazione e la condivisione di progetti legati al canto a tenore tradizionale della Sardegna, con l'obiettivo di favorire l'inclusione e il networking tra le diverse realtà locali. L'adesione alla rete, che ad oggi è composta da 50 diversi comuni e che vede il coordinamento di Sebastiano Pilosu, è stata aperta a tutti i comuni in cui ci fosse la presenza di una pratica di canto a più parti vocali di tradizione orale, rispettando la stessa etica di apertura e inclusione seguita nella somministrazione del censimento.

Il progetto *Modas* è stato completato nell'estate del 2023, culminando con una serie di laboratori destinati ai giovani. Allo stesso tempo, l'Istituto Superiore Regionale Etnografico è stato notificato dal Ministero della Cultura (MIC) circa l'attribuzione di un nuovo finanziamento legato alla Legge 77/2006 del MIC e relativo ad un nuovo progetto che, dall'ottobre 2023, continuerà il lavoro intrapreso nel 2018 insieme alle associazioni di canto a tenore. Il nuovo progetto, denominato *Istèrridas* (dal nome della parte introduttiva del canto a *boghe 'e notte* nel contesto del canto a tenore), si colloca all'interno del solco tracciato da *Modas*, e da questo eredita l'attenzione dedicata alla diversità culturale e musicale, nonché l'inclusione di tali elementi in un approccio di ricerca completo, che spazia dagli ambiti accademici e di studio fino alla diffusione pubblica dei risultati e alla promozione a livello regionale, nazionale e internazionale. Al centro di tutto ciò rimangono sempre i cantori, la loro abilità e la cura della loro arte, che sarà oggetto di ricerche, esibizioni, laboratori scolastici, pubblicazioni e produzioni discografiche. Punto cardine di *Istèrridas* è la prosecuzione dei progetti di "canto a tenore a scuola", relativi a una inclusione di laboratori di canto a tenore negli ambienti della scuola primaria e secondaria, ma anche relative a giornate di formazione rivolte ai cantori legate all'apprendimento basilare delle tecnologie di registrazione audio-video e dei concetti chiave dell'etnomusicologia, in un'ottica di responsabilizzazione dei detentori e dei praticanti della comunità, a cui verranno forniti gli strumenti tecnici di base per

poter provvedere essi stessi a operazioni di documentazione audiovisuale delle giornate di canto.

La sfida più grande di questo nuovo progetto sarà però un'altra: la scrittura del piano di salvaguardia del bene, un documento strategico e operativo sviluppato per preservare, proteggere e promuovere il canto a tenore come elemento del patrimonio culturale immateriale riconosciuto dall'UNESCO come di importanza globale¹⁸. Il delinearci di un documento così importante necessiterà ancora una volta della collaborazione più totale tra istituzioni come l'ISRE e l'accademia e le associazioni di canto a tenore, una sinergia che abbia come fine quello di rettificare un documento che possa essere fondamento della futura salvaguardia e promozione del canto a più voci in Sardegna.

Il mio auspicio è che questa grande sfida possa essere affrontata seguendo quella etica di inclusività che è stata al centro delle azioni di censimento del canto a più voci portate avanti all'interno del progetto *Modas*, che partano dai confini del canto a tenore per allargare lo sguardo alla diversità delle pratiche di canto a più voci di tradizione orale della Sardegna. Senza trascurare quell'area geografica storica al centro della tutela UNESCO, ma investendo nella ricerca e nelle azioni di salvaguardia che possano abbracciare più forme diverse, espressione delle *modas* locali che si tramutano, come detto, in un incredibile bacino di ricchezza espressiva dove la differenza e la peculiarità diventano il simbolo delle vitalità stessa delle pratiche osservate nel loro *continuum*.

3. Il canto a cuncordu di Castelsardo. Una somiglianza non colta

La tutela del Canto a tenore sardo circoscritta all'area della Barbagia e della Sardegna centrale è stata, come visto, frutto delle circostanze che hanno condotto al suo primo riconoscimento in quanto Capolavoro, espressione di un comitato promotore che per scelta o per possibilità di estensione della propria azione ha limitato

¹⁸ Nel 2020, Il *Piano delle Misure di salvaguardia dell'Opera dei pupi siciliani* è stato il primo piano di salvaguardia per un bene immateriale ad essere stato redatto in Italia. Il documento è scaricabile gratuitamente dal link seguente: <https://www.operadeipupi.it/archivio/#/misuredisalvaguardia> (3 ottobre 2023).

lo sguardo alla zona appena ricordata¹⁹. Il canto polifonico a quattro voci, pur nelle specificità propriamente musicali e di funzione sociale, è però un fenomeno ben più diffuso sull'isola e, credo, meritorio di analogo riconoscimento. Tale affermazione di principio è indubbiamente problematica poiché implicherebbe un'unanime da parte delle comunità sarde – e delle rispettive comunità di pratica del canto polifonico – a rientrare nella lista UNESCO. Nonostante la creazione di associazioni che raggruppano cantori provenienti da diverse comunità mostri interesse in tal senso, questo interesse non è scontato né automatico, anzi, nel caso specifico di Castelsardo ho potuto registrare alcune perplessità²⁰. Segnalo quella sollevata di Giuseppe Brozzu²¹, cantore di lungo corso, il quale manifestava scarso interesse per l'estensione del riconoscimento UNESCO perché a suo modo di vedere l'UNESCO è un organismo che interviene per dare protezione a qualcosa di non più vitale, a rischio scomparsa. Ritenendo il canto a *cuncordu* castellanese assolutamente vitale non ravvisava la necessità dell'eventuale iscrizione²².

In contraddizione con gli auspici UNESCO la designazione del canto a tenore sardo è giunta in porto più per iniziative dall'alto che dal basso. Questo ha spesso indotto l'impressione di una gerarchia musicale – i bravi dentro, gli altri fuori – producendo contrapposizioni o malumori ma, il che è ancor più rilevante, anche

¹⁹ Ignazio Macchiarella, assai critico come la maggior parte degli etnomusicologi rispetto la distanza burocratica tra l'Organizzazione e le espressioni culturali considerate, ricorda che l'intenzione iniziale era di richiedere l'inserimento della “cultura pastorale barbaricina” (2011: 72) alla quale associare il canto a tenore come elemento caratterizzante.

²⁰ Ho condotto una breve ricerca sul campo a Castelsardo nel 2007, con un gruppo di studenti dell'Università di Bologna coordinato da Giovanni Azzaroni, in occasione della Settimana Santa, confluito poi in una pubblicazione (Casari 2008). Negli anni ho mantenuto i rapporti con i confratelli dell'Oratorio di Santa Croce e in occasione di questo articolo ho potuto intrattenere con loro alcuni scambi scritti o telefonici sulle questioni trattate.

²¹ Giuseppe Brozzu è stato interpellato nell'aprile 2023 su suggerimento del Priore Alessio Serra (in carica fino al Corpus Domini 2023 quando ad essere eletto Priore è stato Antonio Sini). Ringrazio loro, e la Confraternita tutta, per l'aiuto fornitomi.

²² Castelsardo è stato censito nell'ambito del progetto *Modas* ma ancora non risulta la sua adesione alla rete del canto a tenore <https://a-tenore.org/comune/castelsardo.html> (3 ottobre 2023).

un certo disinteresse. Vedi la posizione di Giuseppe Brozzu. Chiarisce il quadro con piena contezza dei fatti Ignazio Macchiarella:

È solamente fra i cantori a tenore, soprattutto all'interno del movimento dei "gruppi fissi" – ossia quelli costituiti in quartetti formati stabilmente dagli stessi membri, con una precisa denominazione e con un'attività spesso economicamente retribuita, esercitata sui palcoscenici delle feste sarde e nell'ambito delle nuove occasioni concertistiche della "musica tradizionale" fuori dall'isola (Macchiarella 2008) – che si è registrato un reale interesse ad approfondire il significato e la portata della proclamazione Unesco (Macchiarella 2011: 73).

Come da protocollo l'elemento "Canto a tenore. Sardinian pastoral songs" è descritto, sul sito UNESCO dedicato alla ICH 2003, tramite una scheda sintetica cui si affiancano delle immagini, un video e una traccia audio, oltre ad una serie di parole chiave (*concepts*). La descrizione, qui riportata in forma breve, cita:

Il canto a tenore, che si è sviluppato nell'ambito della cultura pastorale della Sardegna, è una forma di canto polifonico eseguito da un gruppo di quattro uomini usando quattro diverse voci chiamate *bassu*, *contra*, *boche* e *mesu boche*. È caratterizzato dal timbro profondo e gutturale del *bassu* e delle controvoci ed è eseguito in piedi in circolo. I solisti cantano un pezzo di prosa o poesia, che può anche appartenere a forme di espressioni culturali contemporanee, mentre le altre voci fanno un coro di accompagnamento²³.

Le parole chiave, invece, sono: *dance, everyday life, poetry, polyphonic singing, throat singing, tourism, urban spaces, vocal music, wedding, work songs*²⁴. Concordo *in toto* con Ignazio Macchiarella (2011: 74), a cui rimando per le specifiche osservazioni etnomusicologiche, e osservo come tale descrizione delinei dei tratti caratteristici del canto a tenore, che si pretenderebbero distintivi della Barbagia, che possono invece risultare validi anche in numerosi altri contesti isolani. Il canto a *cuncordu* di Castelsardo ha un alto tasso di prossimità al profilo tracciato dall'UNE-

²³ <https://www.unesco.it/it/PatrimonioImmateriale/Detail/386> (19 settembre 2023).

²⁴ <https://ich.unesco.org/en/RL/canto-a-tenore-sardinian-pastoral-songs-00165> (19 settembre 2023).

SCO sebbene la tradizione castellanese sia prevalentemente interna ad una dimensione devozionale - o comunque di fede e servizio alla comunità essendo la confraternita un'associazione religiosa di persone ordinariamente laiche²⁵ - che ha il suo fulcro nella Confraternita dell'Oratorio di Santa Croce e nelle sue precipue attività paraliturgiche e processionali.

Qualche parola sul canto a *cuncordu* di Castelsardo, il "Nido d'aquile" affacciato sul golfo dell'Asinara, è ora opportuna²⁶. I documenti disponibili attestano la presenza della Confraternita dell'Oratorio di Santa Croce a Castelsardo almeno dal XVII secolo. È questo il soggetto aggregante che da secoli disciplina la comunità dei cantori e la funzione sociale, ossia le occasioni di intervento nella vita religiosa, e non solo, del paese. Annualmente, in occasione del Corpus Domini, la Confraternita elegge un Priore al quale è demandata la guida del gruppo, la gestione delle prove e delle riunioni nonché la scelta dei cantori che formeranno i cori nelle occasioni in cui la Confraternita sarà impegnata. In tal senso è il periodo della Settimana Santa ad avere un ruolo primario, pochi giorni nei quali si concentrano i momenti più significativi della vita confraternale. Gli impegni della Confraternita, in questo particolare frangente dell'anno, coincidono con la Domenica delle Palme, la processione del *Lunissanti* (il lunedì dopo la Domenica delle Palme) e quelle del Giovedì e Venerdì Santo culminante nella paraliturgia dell'*Iscravamentu* (deposizione). Ci sono altri appuntamenti a corredo delle complesse attività della Settimana Santa e le processioni elencate possono, come per il *Lunissanti*, prevedere lunghi spostamenti e più fasi durante l'arco della giornata.

La Confraternita è attiva tutto l'anno e, in prossimità della Settimana Santa, il Priore designa i partecipanti alle processioni nei ruoli di apostoli o cantori. Gli apostoli sono chiamati a sfilare in processione ostendendo i dieci misteri della passione di Cristo: *lu caligi* (calice), la *guanta* (il guanto), la *caddena* (la catena), la *culunna* (la colonna), li *disciplini* (la frusta), la *curona*, la *crogi* (la croce), la *scala*, *lu malteddu e tinaglia* (il martello e la tenaglia), la lancia e spugna. Vestiti della tradizionale tunica bianca gli apostoli procedono *corazzati*, ossia portando il cappuccio appuntito a forma conica abbassato sul volto. I cantori, analogamente vestiti ma *scorazzati*, ossia con il cappuccio arrotolato fin sulla fronte a lasciare scoperto il volto, vengono suddivisi nei tre cori del *Miserere*, dello *Stabat Mater* e dello *Jesu*.

²⁵ Si veda l'articolo 1 dello Statuto della Confraternita (Casari 2008: 62).

²⁶ Per maggiori dettagli si veda il già citato Casari 2008 e gli studi ormai classici di Bernard Lotard Jacob (1990 e 1996). Sul canto a *cuncordu* più in generale si veda Macchiarella (2009b).



Fig. 4 - Apostolo corazzato con il mistero de la guanta. Castelsardo, 2007, foto di Jean-Claude Capello.



Fig. 5 - Apostolo corazzato con il mistero de lu caligi. Castelsardo, 2007, foto di Jean-Claude Capello.

Desiderio di ogni confratello è di essere designato cantore del *Lunissanti*, sicuramente il momento più sentito dall'intera comunità castellanese, un ciclo processionale che si apre la mattina presto e si chiude a notte fonda nel "Quartiere" - come viene chiamato il borgo antico sulla sommità del promontorio su cui è adagiato Castelsardo - illuminato solamente da torce (*pabirotti*) e candele. Nel 2007, anno della mia presenza Castelsardo, la processione era così costituita: coro del *Miserere* (accompagnato da un corifeo recante il teschio); calice; guanto; funi e catene; colonna; discipline; corona di spine e chiodi; coro dello *Stabat* (accompagnato da un corifeo recante il busto del Cristo flagellato); croce; scala; martello e tenaglia; spugna e lancia; coro dello *Jesu* (accompagnato da un corifeo recante il Cristo crocifisso).

La decisione di chi entrerà a far parte di un coro è prerogativa del Priore, il quale basa la sua scelta tenendo conto dell'assiduità della partecipazione alla vita della Confraternita da parte dei confratelli, del loro atteggiamento durante l'anno e delle dinamiche interpersonali evidenziatesi durante gli incontri dentro e fuori la Confraternita. Quest'ultimo aspetto è tenuto in enorme considerazione e può avere un ruolo superiore alle valutazioni di tipo tecnico o squisitamente vocale. Le voci che costituiscono il coro sono dette *bogi*, *bassu*, *contra* e *falzittu*:

per cantare, i cantori si dispongono gli uni di fronte agli altri, ai quattro punti cardinali di un cerchio virtualmente disegnato per terra. C'è sempre un piccolo gioco di aggiustamenti prima che si raggiunga la posizione adeguata:



Fig. 6 - Coro durante la processione del Lunissanti. Castelsardo, 2007, foto di Jean-Claude Capello.

bogi di fronte a *bassu*; *contra* di fronte a *falzittu*; a questa regola se ne aggiunge un'altra: alla destra del *bogi*, il *falzittu*; alla sua sinistra, il *contra*. Mai l'inverso. Questa sistemazione rinvia a una architettura sonora che non si può invertire: lo spettro sonoro si dispiega, partendo dal grave all'acuto, in senso antiorario. Questo è l'unico ordine possibile (Lortat-Jacob 1996: 123).

Un silenzio carico di emozione prepara il canto e i cantori ne approfittano per guardarsi negli occhi e trovare l'intesa perfetta. Ciascun coro ha un *incipit* che prende il nome di *pesata* - vocabolo che designa l'inizio, l'attacco vocale - ossia una voce che intona e le altre che si accordano di conseguenza. Nel coro dello *Stabat* e dello *Jesu* a intonare è sempre il *bassu*, soltanto nel *Miserere* l'intonazione è affidata al *bogi*. Quando l'armonia del coro è perfetta, tanto tra le voci quanto tra i coristi in quanto persone tra loro in comunione, può manifestarsi un fenomeno fisicamente registrabile ma al contempo misterioso e ammantato di significato mistico: una quinta voce, la *quintina*.

Cantando, i confratelli, perseguono uno scopo, si potrebbe dire un progetto estetico, realizzato più o meno bene ad ogni esecuzione. Non volendo - contrariamente al *tenore* del centro Sardegna - costruire un largo spettro, i cantori



Fig. 7 - Coro durante la processione del Lunissanti. Castelsardo, 2007,
foto di Jean-Claude Capello.

cercano di sfruttare al massimo le possibilità di consonanza, offerte dall'accordo: la loro attenzione - e anche la loro intenzione - è concentrata non su un ampio spettro, ma su una banda di frequenza molto più ristretta, nella quale, all'improvviso, come essi stessi ammettono, le voci si sdoppiano per farne apparire un'altra: la *quintina* (Lortat-Jacob 1996: 137).

Non è nelle intenzioni di questo scritto entrare oltre nel dettaglio della tradizione definitasi a Castelsardo. Piuttosto, ricucendo il filo del discorso, vorrei cogliere l'occasione per avanzare un tema di riflessione che, spero, possa in prospettiva essere colto per favorire il possibile superamento di rigidità e contraddizioni ancora presenti nella ICH 2003. Rigidità e contraddizioni che, riflettendosi anche sul piano procedurale delle istanze, ha favorito il riconoscimento di un elemento escluden-

done espressioni che, come sostenuto, avrebbero potuto o dovuto rientrarvi²⁷. Il nodo problematico principale poggia sulla centralità assegnata alla diversità culturale quale valore da tutelare e salvaguardare.

Vale la pena ricordare che negli anni in cui la ICH 2003 era in elaborazione l'UNESCO lavorava a un'altra importante Convenzione che deve essere letta in parallelo poiché strettamente vincolata alla prima. Mi riferisco alla Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali (2005)²⁸ siglata tra l'altro per rafforzare il dialogo tra le culture, il rispetto dei diritti umani, le libertà fondamentali dell'individuo. Ricca di buoni propositi e importanti avanzamenti - ad esempio verso un consapevole e più maturo interculturalismo rispetto a posizioni muticulturaliste ed etnocentriche o, ancora, verso il riconoscimento della pari dignità tra le culture - anche questa Convenzione è stata oggetto di severe critiche in primo luogo da parte degli antropologi. Marco Aime, pur non riferendosi in maniera diretta alla Convenzione ma alla temperie che l'ha di fatto plasmata, enuclea il problema esprimendo una posizione ampiamente condivisa in ambito antropologico, ossia che i buoni propositi sottesi al riconoscimento e alla tutela della diversità e dell'identità più che produrre attenzione alle differenze culturali finiscono per torcersi nel loro opposto creando il presupposto per politiche di esclusione: "Di fatto, ponendo un eccessivo accento sulle diversità culturali, si rischia di costruire barriere, proiettando sugli 'altri' differenze che, forse, potrebbero essere superate, attenuate o ignorate. Porre in primo piano la diversità significa accentuare una presunta impermeabilità delle culture di cui gli individui sono portatori" (Aime 2004: 16).

Il tema non è nuovo nel dibattito politico-culturale, tantomeno in quello interno all'UNESCO. In seno all'Organizzazione è paradigmatico il caso di Lévi-Strauss, antropologo che ha avuto un lungo rapporto con l'UNESCO (D'Alessandro 2022) e che ha dedicato alla riflessione etico-politica sulla differenza culturale una porzione consistente del suo magistero. Su tale terreno, in risposta alle sollecita-

²⁷ Va segnalato che le Direttive operative collegate alla ICH 2003 prevedono la possibilità, data a ogni comunità, di riconoscersi in elementi già inseriti in una lista. La, o le, comunità originaria ha però la facoltà di accogliere o meno tale richiesta e l'eventuale estensione e modifica delle misure di salvaguardia. Si vedano i punti 16.2 e 16.3 (UNESCO 2022: 35).

²⁸ <https://unesco.cultura.gov.it/pdf/ConvenzionesullaDiversitadelleEspressioniCulturali2005-ITA.pdf> (19 settembre 2023).

zioni dell'Organizzazione, Lévi-Strauss darà alle stampe il saggio *Razza e Storia*²⁹ (1952) per confutare scientificamente le teorie razziste della prima metà del secolo. In quelle pagine l'antropologo propone una tesi originale circa il rapporto tra visione universalista - l'unità dell'umano consorzio - e particolarista - le differenze culturali:

Il progresso, afferma Lévi-Strauss, è funzione non tanto della somma delle acquisizioni delle diverse culture, quanto semmai dei loro scarti differenziali. È l'esistenza e il mantenimento delle differenze che consente, attraverso il confronto e il dialogo, il costante mutamento e avanzamento. Le differenze sono il grande patrimonio dell'umanità, che va protetto proprio come nell'ambito naturale va protetta la biodiversità; e la molla della storia sembra dunque consistere nella reciproca fecondazione delle diverse culture (Dei 2015: paragrafo *indirizzi*).

La posizione di Lévi-Strauss, pochi anni dopo, subirà una correzione di rotta formulando una tesi in aperta polemica con l'UNESCO:

Se la diversità è il valore fondamentale, come lo si protegge? Per restare se stesse, le culture non devono forse in una certa misura chiudersi verso l'esterno e restare 'sorde' rispetto all'alterità? In un mondo in cui le culture non aspirassero altro che a celebrarsi a vicenda, sostiene Lévi-Strauss, esse perderebbero la fondamentale forza creativa che le ha generate. Questo elogio dell'etnocentrismo (sviluppato nel volume *Lo sguardo da lontano*) è stato visto come un radicale rovesciamento di prospettiva. In realtà, si tratta di una diversa angolatura dello stesso problema che egli poneva in *Tristi tropici*, vale a dire la messa in guardia contro l'omologazione culturale (Dei 2015: paragrafo *indirizzi*).

Lo scarto levistraussiano è sintomatico e testimonia in qualche modo la necessità di contemperare le due posizioni, da intendersi non più come polarità contrapposte bensì complementari. Se l'attenzione alla diversità non può per evidenti motivi venire meno, accogliere sul tavolo della discussione, accordandogli magari una certa precedenza, il tema della somiglianza potrebbe essere una scelta efficace

²⁹ Ora contenuto in Lévi-Strauss 2018.

per evitare le secche e le derive peggiori che sono scaturite e scaturiscono dall'enfasi sulla differenza. La differenza è una supposta funzione di una altrettanto supposta unicità e, seguendo il sillogismo più sopra introdotto, si giunge all'autenticità intesa come stato di assolutezza, di identità in sé risolta e conchiusa, inscritta in confini nettamente tracciati. Identità è un termine assai problematico e controverso che specchia – si pensi alla gridata difesa dell'identità culturale in cui tutto si riduce ad un manicheo io/noi *versus* altri – il valore della differenza sottesa anche al senso veicolato dalle Convenzioni UNESCO.

L'antropologo Francesco Remotti ha dedicato una intera vita di studio al tema dell'identità mostrandone il carattere costruito e fin pericoloso in pubblicazioni di riferimento (1996, 2010, 2021). Quasi a voler uscire dal cortocircuito innescato dalla parola stessa, identità, e dalle reti di significato di cui è fondamento e che si istituiscono al suo solo apparire, Remotti pubblica nel 2019 un ampio studio dal titolo significativo: *Somiglianze. Una via per la convivenza*. Invece di prendere di petto l'identità ricostruisce, in un saggio di antropologia filosofica che parte dal pensiero greco antico per giungere all'oggi, il concetto di somiglianza offrendo, tanto sul piano della concettualizzazione che del linguaggio, una possibile via d'uscita. Nel suo sapiente ricamo, erudito e persuasivo, Remotti propone ad esempio l'abbandono del termine "individuo" in favore di "con-dividuo" per segnalare la natura necessariamente composita – plurale – di ciò che chiamiamo identità. Uno slittamento semantico che possiamo mettere in analogia con quello provocato dalla scoperta di ulteriori livelli di esistenza rispetto a ciò che si credeva erroneamente l'unità ultima e indivisibile della materia e, per questo, chiamata atomo. L'orizzonte tracciato da Remotti si spinge più oltre invocando l'inserimento nel nostro vocabolario del neologismo SoDif, crasi di somiglianze e differenze che nella loro gradualità e commistione costituiscono e descrivono l'esistente: "[...] *al posto delle identità* (condizione a cui forse e talvolta si aspira) *ci sono somiglianze, o meglio somiglianze e differenze, meglio ancora: intrichi di somiglianze e differenze* (Remotti 2019: XVI, corsivi nel testo). E ancora: "La somiglianza è sempre parziale e graduale, ed è sempre misurabile con un più e con un meno: la somiglianza non è mai piena, totale, assoluta, perfetta. Come sostiene il filosofo Gonzalo Rodriguez-Pereyra 'un aspetto rilevante della somiglianza è che si tratta di una questione di gradi'" (Remotti 2019: 97).

La diversità culturale invoca il limite, il confine, come difesa da ciò che potrebbe minarne l'unicità, l'identità, la finitezza e, seguendo Remotti, la perfezione. Tracciare il limite implica però una resezione, uno stacco dai gangli vitali che veicolano la forza creativa che genera le culture. Da qui il rischio di museificazione richia-

mato dagli antropologi che lo scorgono tra le righe della Convenzione: “Ma perché non chiedersi se uno dei fattori che ci inducono a chiudere gli occhi verso il futuro non sia proprio l'identità, anzi l'ossessione per l'identità? Per sua natura l'identità ci inchioda al passato, a un presente tutto impregnato di passato” (Remotti 2019: XIV). La somiglianza, invece, sublima il confine in margine - margine è termine dalle profonde implicazioni antropologiche - uno spazio-tempo di dialogo, fusione, negoziazione e potenziale trasformazione. Il margine è dinamico, in vita.

Poggiando su una adeguata dose di relativismo il SoDif guarda oltre la diversità e la sua polarizzazione contrastiva con la somiglianza. Lo fa correggendo posizioni che, con un eufemismo, si potrebbero al meglio definire essenzialiste e accettando la sfida implicita nella messa a valore della somiglianza. Lo fa, inoltre, avendo consapevolezza del ruolo tutt'altro che anodino dello sguardo che osserva e descrive l'intrico di somiglianze e differenze:

Sotto un certo profilo, sembra quasi di poter dire che non si può parlare di somiglianze e differenze in assoluto, ma sempre in relazione allo sguardo, alle intenzioni e alle azioni degli attori. [...] Inteso sia come soggetto singolo, sia come soggetto collettivo, e dunque nel suo insieme come *anthropos*, è l'uomo infatti che decide se riconoscere e fare valere l'intrico delle somiglianze (le cose che sono) o se, invece, imporre su di esse, quasi a nasconderle, un ordine finito, fatto di categorie oppostive (le cose che non sono): che lo voglia o no è lui il *metron*. E sono ancora i soggetti umani che, con le loro decisioni, la loro intelligenza, la loro cultura, sono in grado di trasformare (ingaggiando una sorta di lotta) l'intrico delle somiglianze in intrecci, il garbuglio in reti di connessione, passando dal caos iniziale a trame maggiormente visibili, supportabili, comprensibili, estensibili anche verso l'ignoto (Remotti 2019: 101-104 *passim*).

In conclusione. Le arti performative hanno sempre giocato un ruolo cruciale nel creare tessuto connettivo sociale e nel plasmare forme dinamiche di rappresentazione delle culture fornendo alle comunità umane occasioni di riflessione, elaborazione e messa in discussione dei presupposti stessi del loro esistere. Pur perfettibile sotto molti punti di vista la ICH 2003 ha avuto l'enorme merito di riconoscere l'importanza di questi fenomeni e l'UNESCO, negli anni, ha saputo più volte modificare i propri assetti giungendo a complicati momenti di sintesi tra le diverse istanze e aspettative che animano la sua eterogenea composizione. Le critiche che possono essere mosse all'Organizzazione, costruttivamente doverose, de-

vono tener conto di questo quadro e lasciare un margine di apertura alla possibilità di un nuovo e significativo cambio di paradigma. La riflessione sulla somiglianza, qui condotta sul caso del canto polifonico sardo, potrebbe funzionare da innesco.

Bibliografia

- AIME, MARCO, 2004, *Eccessi di culture*, Einaudi, Torino.
- BORTOLOTTI, CHIARA, a cura di, 2008, *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.
- BORTOLOTTI, CHIARA, a cura di, 2011 *Patrimonio immateriale e autenticità: una relazione indissolubile*, in «La Ricerca Folklorica», n. 64, *Beni immateriali La Convenzione Unesco e il folklore*, pp. 7-17. Disponibile su <https://www.jstor.org/stable/23629701> (20 settembre 2023).
- CASARI, MATTEO, 2008, *La Settimana Santa di Castelsardo*, Clueb, Bologna.
- CLIFFORD, JAMES, 1988, *The Predicament of Culture - Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, The President and Fellows of Harvard College (trad. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993).
- D'ALESSANDRO, CHIARA A., 2022, *Il patrimonio culturale immateriale. Il lungo cammino per la sua tutela giuridica e l'apporto culturale di Claude Lévi-Strauss*, in «Società e diritti», VII, n. 13, pp. 136- 151 (DOI: <https://doi.org/10.54103/2531-6710/18455>).
- DEI, STEFANO, 2015, *Profilo. Claude Lévi-Strauss (1908-2007)*, in «il Mulino», <https://www.rivistaimulino.it/a/claude-l-vi-strauss> (20 settembre 2023)
- GRISOSTOLO, FRANCESCO EMANUELE, 2018, *La salvaguardia del patrimonio culturale immateriale: recenti tendenze in area europea*, in «Diritto pubblico comparato ed europeo», n. 3, luglio-settembre, pp. 723-754 (doi: 10.17394/90933).
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, 2018, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano.
- LOTART-JACOB, BERNARD, 1990, *Chroniques sardes*, Julliard, Parigi (trad. it. *Voci di Sardegna*, EDT, Torino, 1999).
- LOTART-JACOB, BERNARD, 1996, *Canti di passione. Castelsardo, Sardegna*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- LOTART-JACOB, BERNARD, 2011, *Singing in Company*, in *European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, Ardian Ahmedaja, ed., Böhlau, Wien, pp. 23-35.
- MACCHIARELLA, IGNAZIO, 2008, *Harmonizing in the Islands: Overview of the multipart singing by chording in Sardinia, Corsica, and Sicily*, in AHMEDAJA, A., HAID, G., ed., *European voices I.*

- Multipart singing in the Balkans and in the Mediterranean*, Böhlau Verlag, Vienna, pp. 103-158.
- MACCHIARELLA, IGNAZIO, 2009a, *Il canto a tenore e la costruzione di identità locali: una ricerca ad Oliena (Nuoro)*, in BOHLMAN, P. V., SORCE KELLER, M., *Musical Anthropology in Mediterranean Cultures. Interpretation, Performance, Identity*, Clueb, Bologna pp. 37-47.
- MACCHIARELLA, IGNAZIO, 2009b, *Cantare a cuncordu. Uno studio a più voci*, Nota, Udine.
- MACCHIARELLA, IGNAZIO, 2017, *Pratiche di Canto Religioso a più Parti in Sardegna e Corsica: Ricerche Recenti*, in AGAMENNONE, MAURIZIO, a cura di, *Canti Liturgici di Tradizione Orale. Le Ricerche dell'Ultimo Decennio*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 131-150.
- MACCHIARELLA, I., PILOSU, S., 2011, *Technical Terms in Sardinian Multipart Singing by Chording*, in *European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, ARDIAN, AHMEDAJA, ed., Böhlau, Wien, pp. 143-151.
- PILOSU, SEBASTIANO, 2012, *Area di Diffusione*, in *Canto a Tenore*, in *Enciclopedia della musica sarda*, CASU, F., LUTZU, M., a cura di, vol. 13, L'Unione Sarda, Cagliari: 28-31.
- REMOTTI, FRANCESCO, 1996, *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari.
- REMOTTI, FRANCESCO, 2010, *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari.
- REMOTTI, FRANCESCO, 2019, *Somiglianze. Una via per la convivenza*, Laterza, Bari-Roma.
- REMOTTI, FRANCESCO, a cura di, 2021, *Sull'identità*, Raffaello Cortina Milano.
- ROSALDO, RENATO, 1989, *Culture and Truth*, Beacon Press, Boston (trad. it. *Cultura e verità*, Meltemi, Roma, 2001).
- UNESCO, 2022, *Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, 2022 Edition*, Paris, https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-_2022_version-EN_.pdf (30 settembre 2023)

Sitografia

- UNESCO, <https://unesco.cultura.gov.it/pdf/ConvenzioneesullaDiversitadelleEspressioniCulturali2005-ITA.pdf> (19 settembre 2023).
- UNESCO, <https://ich.unesco.org/en/RL/canto-a-tenore-sardinian-pastoral-songs-00165> (19 settembre 2023).
- MODAS, <https://a-tenore.org/comune/castelsardo.html> (19 settembre 2023).
- MUSEO DI PASQUALINO, <https://www.operadeipupi.it/archivio/%22%20/1%20%22/misuredi-salvaguardia#/> (19 settembre 2023).
- ISTITUTO ETNOGRAFICO DELLA SARDEGNA, <https://www.isresardegna.it/> (19 settembre 2023).
- C.A.M.P.O.S., <https://cordinamentu-campos.org/> (19 settembre 2023).

Il processo di candidatura come percorso di cambiamento: *The Practice of Opera Singing in Italy*

FRANCESCO BELLOTTO, ORIETTA CALCINONI E FEDERICO D. E. SACCHI

Premessa

L'invito a partecipare alla presente miscellanea di studi, dedicata al ventennale dalla ratifica della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, ha provocato un vivace dibattito all'interno del Comitato per la Salvaguardia dell'Arte del Canto Lirico Italiano¹: essendo di fatto ancora una candidatura in attesa di iscrizione, si è pensato che rischiasse di apparire inopportuno, o quantomeno intempestivo, un contributo da affiancare a quelli delle prestigiose realtà che hanno già ottenuto, nel ventennio, l'ambito riconoscimento. Tuttavia, si è convenuto che la particolarissima e complessa storia della candidatura e il modo in cui il lavoro divenisse, nel tempo, il motore attivo di interessanti conseguenze, fossero ragioni necessarie e sufficienti a giustificarne un sintetico resoconto². Ragioni che sussisteranno anche al di là della pur auspicata iscrizione. In poche parole: il cammino percorso è già, per il comitato, un importantissimo risultato. Il vero obiettivo del presente intervento sarà dunque testimoniare il ruolo attivo della Convenzione 2003 come strumento speculativo e come fattore aggregativo di ener-

¹ Nella formulazione in lingua inglese: «*The Practice of Opera Singing in Italy*».

² Gli autori del contributo ringraziano il prof. Matteo Paoletti, Direttore di «Antropologia e Teatro», docente dell'Università di Bologna nonché membro del Gruppo di Lavoro sulla Formazione del Comitato, per l'invito e la paziente lettura dell'articolo.

gie non abitualmente convergenti. Si è pensato che quest'articolo potesse essere un primo strumento utile a diffondere qualcosa dell'esperienza affrontata e mettere in circolazione una serie di idee, suggestioni, metodi ed effetti che già riteniamo permanenti. Possiamo ricondurre tali effetti ad almeno cinque ambiti:

1) Speculativo: la descrizione dell'Elemento "Arte del canto lirico italiano" secondo le prerogative della Convenzione 2003 ha necessariamente implicato un processo di "decostruzione". Per la gran parte di noi (produttori, musicisti, cantanti, registi, compositori, musicologi, spettatori) l'Elemento corrispondeva *sic et simpliciter* alle sue espressioni materiali: stagioni lirico-corali, parti, partiture, generi codificati, letterature, concerti o file audiovideo ne sono esempi. Il percorso di candidatura e la redazione del dossier, coordinati dal Servizio II - Ufficio UNESCO³ del Segretariato Generale del Ministero della Cultura, hanno implicato una vera azione epistemologica nei singoli ambiti di competenza, al fine di cercare di enucleare la descrizione (e dunque la natura originaria e fondativa) dell'Elemento, che invece è puramente immateriale.

2) Scientifico: tale presupposto, declinato in ambito accademico, medico, formativo e produttivo, necessariamente sposta la focalizzazione dal fenomeno connesso al rapporto tra Elemento immateriale e fenomeno connesso.

3) Relazionale: la storia e l'eterogenea composizione del Comitato sono la testimonianza di come ambiti sociali, nazionali, professionali e culturali tradizionalmente separati possano aggregarsi attorno alla natura immateriale: da tali aggregazioni sono nate, e continuano a nascere, proficue relazioni fra individui e istituzioni, del tutto inesistenti prima dell'avvio del processo.

4) Operativo: le personalità individualmente coinvolte hanno cominciato a riversare nelle loro singole professioni e attività le competenze e i metodi acquisiti.

5) Istituzionale: attraverso l'azione dei loro delegati, i teatri, i centri di trasmissione formale e informale partecipano agli indirizzi generali di tutela, salvaguardia e diffusione non soltanto del Bene, ma soprattutto *dei principi* che hanno portato alla nuova definizione del Bene.

³ Il coordinamento tecnico-scientifico istituzionale del percorso di candidatura e salvaguardia, nonché dell'inventariazione dell'elemento (ICCD_MEPI_4093258545461), è stato curato dal Funzionario demotnoantropologo referente, dott.ssa Elena Sinibaldi e dal Direttore, dott.ssa Mariassunta Peci del Servizio II- Ufficio UNESCO del Segretariato Generale del Ministero della Cultura.

1. *La candidatura*

I succitati ambiti di ricaduta degli effetti del processo di candidatura vanno relazionati alla enorme complessità del Bene: il canto lirico, infatti, coinvolge un grande numero di competenze, nonché di pratiche e luoghi ad esse associati, e interagisce di conseguenza con molte e diverse comunità di riferimento. Il processo analitico con cui metodologicamente il gruppo proponente è stato condotto, ha visto un indirizzo tecnico-scientifico ed istituzionale precipuo e di natura antropologica che è proceduto progressivamente a partire da una lunga indagine di rilevamento che ne ha permesso di riflettere ed analizzare dapprima gli aspetti riconducibili ad una immaterialità connaturata dell'elemento, e dall'altra, a poter vagliare via via gli aspetti complessi e molteplici di una configurazione comunitaria sfaccettata.

Questa eterogeneità di stakeholder può essere schematicamente raggruppata in quattro classi principali:

- a) La comunità dei praticanti, stimata in oltre 150.000 tra cantori e operatori riconosciuti o istituzionalizzati, ai quali andrebbero però aggiunti tutti quei praticanti - coristi e solisti - aggregati spontaneamente attorno a centri religiosi, associazioni, istituzioni artistiche locali, centri di formazione scolastica di diverso grado che in Italia producono musica ed eventi per mezzo del canto lirico.
- b) La comunità della performance, quella forse più riconoscibile e riconducibile all'insieme dei detentori e praticanti, che produce *works of art* e *artifacts* nell'ambito della produzione, di cui le figure principali sono il Cantante lirico, il Compositore d'opera ed il Librettista, il Maestro concertatore e il Direttore d'orchestra, il Direttore del coro, il Professore d'orchestra, il Maestro sostituto, il Direttore di Scena, le Maestranze di allestimento, il Regista lirico, il Team creativo che collabora alla creazione del progetto di messinscena, i Team di produzione e sovrintendenza per la realizzazione dei programmi e delle stagioni e, non ultimi, gli archivi e i magazzini.
- c) La comunità dell'audience, ovvero di quel pubblico che - con diversi gradi di coinvolgimento - riconosce valore artistico, sociale, culturale, economico e d'intrattenimento al Bene. In pratica è la comunità dei fruitori di esecuzioni dal vivo e attraverso supporti tecnologici (come radio, registrazioni, streaming) che consentono ascolto e visualizzazione a distanza nel tempo e/o nello spazio.
- d) La comunità scientifica, formata, ad esempio, da studiosi di linguistica, musicologia, drammaturgia, letteratura, comparatistica, antropologia, sociologia, storia

delle civiltà, architettura, filosofia, storia dell'arte, architettura, intermedialità, fisiologia, medicina, tecnologia, ecc.

Il variegato panorama di detentori e praticanti potrebbe solo goffamente essere suddiviso a propria volta in due macro-comunità, afferenti l'una al momento della esibizione e l'altra a quello della fruizione. Si tratta però di una distinzione meramente illusoria che, se da un lato è in grado di restituire un'immagine istantanea di una specifica contingenza, dall'altro cela inevitabilmente la fluidità intrinseca e il continuo interscambio di ruoli nella compagine sociale permeata dalla Pratica del canto lirico. Solo per citare alcuni esempi macroscopici: l'insegnante-formatore è spesso anche esecutore; il performer continua incessantemente il proprio percorso di apprendimento come allievo e studioso; tutti, infine, partecipano di norma alla comunità dell'audience sia per intrattenimento sia per scopi formativi. Ecco che questo tessuto di relazioni ed interazioni sfugge ad una sistemazione che abbia la pretesa di essere troppo schematica, prestandosi meglio ad osservazioni empiriche che vogliano descriverne le interessanti dinamiche di ordine antropologico e sociale.

La storia della presentazione del dossier che ha portato alla candidatura nazionale è innanzitutto la testimonianza di un percorso socioculturale attivato attraverso una graduale identificazione da parte delle singole individualità con il proprio ruolo di detentore e/o fruitore: tale presa di coscienza è stata la premessa fondamentale per l'aggregazione attorno all'obiettivo comune, rappresentato dal raggiungimento del riconoscimento formale: nel 2011, anno dell'avvio dei lavori, la comunità appariva non tanto divisa al suo interno quanto piuttosto non collegata. Mancava quella rete di connessioni sinaptiche che può autogenerarsi solamente attraverso un processo di autoconsapevolezza collettiva. In quell'anno, la comunità dei cantanti lirici solisti si costituì in un'associazione denominata CPI (Cantori Professionisti d'Italia) col fine di riunire la categoria e permettere un confronto professionale su problematiche anche di carattere giuslavorista⁴. Al primo posto nello scopo sociale di CPI, come, nell'art. 2 dello statuto, potevamo leggere: "Difendere e diffondere il valore e la vitalità della musica e, più specificatamente, del teatro d'opera, quale eccellenza e patrimonio della cultura della Repubblica Italiana" (CPI: art. 2). Fu proprio il dialogo interno a questo consesso quindi che accese la scintilla fondamentale ed originaria, scintilla che avrebbe dovuto percorrere una

⁴ L'atto costitutivo riporta i seguenti soci fondatori: Roberto Abbondanza, Gemma Bertagnoli, Marina Comparato, Enrico Marrucci, Federico D.E. Sacchi, Gabriella Sborgi e Pietro Spagnoli.

miccia lunga più di dieci anni prima di poter innescare un procedimento adeguato e sostenuto da una comunità molto più allargata.

Dal 2013 iniziarono anche le interazioni con gli uffici ministeriali e con la CNIU (Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO), coordinate dal soprano Micaela Carosi che, insieme ad un gruppo di artisti visionari ed entusiasti, elaborò una prima pionieristica bozza di dossier intitolata "Opera Lirica Italiana, dalle origini a un percorso Europeo", la quale nel 2014 non superò il vaglio nazionale⁵.

L'abbrivio però era stato ormai preso, non tanto e non solo da un punto di vista formale, bensì soprattutto in qualità di slancio collettivo direzionato verso un obiettivo comune, che risuonasse, seppur sulla base di argomentazioni e sensibilità diverse, condivisibile e riconoscibile anche a livello emotivo.

Negli anni che seguirono, l'auspicabilità dell'inserimento del canto lirico nel Patrimonio Immateriale dell'Umanità emerse in diversi contesti con visibilità pubblica. Fu però ad opera dell'associazione Assolirica - nata da una costola di CPI, ma includente questa volta non solo i cantanti lirici solisti ma anche tutte le professionalità della lirica - se, a partire dal 2019, questo impulso si trasformò in un procedimento organizzato. Grazie ad una stretta e coordinata collaborazione tra un gruppo di lavoro ed il Servizio II - Ufficio UNESCO del Segretariato Generale del Ministero della Cultura, si giunse con il soprano Rosanna Savoia, allora presidente di Assolirica, ad una lunga disamina del percorso e del Bene, in un ampio percorso di coinvolgimento degli stakeholder appartenenti a tutti gli insiemi indicati precedentemente, alcuni dei quali, (ad esempio i membri dell'Associazione Nazionale delle Fondazioni Lirico Sinfoniche), avevano espresso e già iniziato ad operare in sinergia.

Ecco che l'iniziativa in questione può considerarsi davvero un caso inedito nel settore, soprattutto poiché ha veicolato un avvicinamento di categorie professionali talvolta definibili, dal punto di vista contrattuale, addirittura come controparti e che, in questo frangente, si sono invece trovate coese nel siglare un'alleanza, formalizzatasi con la costituzione del Comitato per la Salvaguardia dell'Arte del Canto Lirico Italiano. All'interno del Comitato sono rappresentati non solo soggetti esecutori, formatori, compositori e ricercatori, ma anche le principali istituzioni na-

⁵ Le criticità al tempo rilevate riguardavano proprio la mancata focalizzazione sull'immaterialità e un certo sbilanciamento verso gli aspetti performativi tradizionalmente connessi al Bene.

zionali che si occupano a più livelli del Bene⁶: il che ha consentito la metamorfosi giuridico-formale di un processo di incubazione e aggregazione durato molti anni. Le riunioni che il Comitato tiene periodicamente, indipendentemente dagli esiti auspicati riguardanti la candidatura, fondano la base progettuale per sviluppi culturali e contribuiscono a familiarizzare le diverse professionalità con dinamiche di dialogo costruttivo attorno a quel Bene che le comunità hanno finalmente riconosciuto come patrimonio condiviso, eredità culturale da salvaguardare.

Proprio grazie alla collaborazione assidua e appassionata del Comitato con gli Uffici Ministeriali, si è messa a fuoco la giusta prospettiva atta a descrivere l'essenza immateriale del Bene, ovvero il canto lirico in sé, individuabile nelle "abilità e tecniche relative a valorizzare la proiezione della voce umana con una modalità fisiologicamente controllata, in determinati spazi acustici delimitati naturali o tradizionali, di forma architettonica e materiale acusticamente risonante, intervenendo sulla capacità portante della voce"⁷. Non più quindi l'opera, quanto piuttosto il canto e la comunità di detentori e praticanti in ambiti formali e informali, la sua diffusione sul territorio, la localizzazione geografica, la sua storia, la sua trasmissione, con tutte le possibili ricadute su altri patrimoni immateriali e materiali come la letteratura, l'architettura, la fisiologia e, soprattutto, il suo valore aggregativo. Quest'epifania concettuale si rivelò cruciale: il 29 marzo 2022 il dossier dell'Arte del canto lirico fu adottato come candidatura nazionale dello Stato Italia.

2. La riscoperta dell'immaterialità

Nulla di più immateriale della voce caratterizza l'essere umano fin dalla comparsa della specie sulla terra. La voce cantata ne rappresenta da sempre il veicolo emozionale primario. Si pensa che l'uomo abbia prima emesso vocalizzi cantati e poi elaborato un linguaggio.

⁶ L'atto costitutivo del Comitato riporta i seguenti promotori istituzionali: ANFOLS (Associazione Nazionale Fondazioni Lirico Sinfoniche), ATIT (Associazione Teatri Italiani di Tradizione), Assolirica, Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Fondazione Teatro alla Scala. I promotori esperti citati nello stesso atto sono: Francesco Bellotto, Orietta Calcinoni, Carmelo Di Gennaro, Federico D.E. Sacchi, Rosanna Savoia e Marco Tutino.

⁷ Estratto dal dossier di candidatura, MEPI- Inventario degli elementi del patrimonio culturale immateriale, "Descrizione dell'Elemento".

Nel canto lirico si sovrappongono archetipi in modalità multisensoriale: alla sola voce si uniscono via via i ritmi respiratori, il gesto, la parola, l'equilibrio, la pratica dello spazio circostante, la dinamica visiva di luci, costumi e scene... L'effetto nell'interprete e nello spettatore è un'attivazione dei centri deputati all'emozione, al piacere, con il risultato che il Bene può essere fruito da soli ma sollecita alla condivisione, alla compartecipazione, diventando Elemento dall'alta vocazione sociale. Il teatro d'opera, la declinazione forse più sociale e materiale del Bene, nell'Ottocento italiano “nelle parole di Stendhal e Franz Liszt, Antonio Ghislanzoni e Francesco De Sanctis è un qualcosa che riguarda *tutti*, le *moltitudini*” (Steffan Zoppelli 2023: 15).

Oltretutto, occorre rimarcare che l'italiano, per come inteso, è lingua con una propensione prettamente musicale. Il suo sistema vocalico ridotto che conta solo sette fonemi (a, ε, e, i, ɔ, o, u), può infatti tollerare livelli anche estremi di ipoarticolazione e di condizionamenti di tipo espressivo o tecnico. Inoltre la mancata riduzione timbrica delle vocali non accentate agevola un *continuum* vocale, a favore dell'espressività musicale, drammatica e prosodica⁸. Non solo: in nessun'altra lingua tutte le consonanti possono raddoppiare a rinforzare la parola o facilitare la tenuta vocalica; e in alcuni casi l'apostrofo annette alla consonante seguente (“Va' pensiero”, un esempio per tutti), legando catene sillabiche ben al di là dei confini della parola. Le sillabe sono ben caratterizzate ed eseguite con regolarità di posizione: l'italiano non accosta mai più di tre consonanti di seguito. La vocale finale permette di legare o di distinguere le parole di una frase rendendole naturalmente idonee al fraseggio musicale. I correlati acustici dell'eloquio rispondono in maniera precisa a meccanismi della teoria musicale (intensità, intonazione, tempo): al variare dei correlati il discorso assume significati diversi pur mantenendo identica la sequenza verbale. In sostanza, si tratta di una tavolozza tecnico-espressiva di enorme duttilità che ben presto si diffuse, fra i musicisti, a livello globale. Giuseppe Verdi nel 1862: “non vi è angolo della terra ove vi sia un teatro e due strumenti che non venga cantata l'opera Italiana” (Alberti 1931: 17). Händel, Hasse, Gluck, Mysliveček, Mozart, Haydn, Mayr e Gomes sono solo alcuni fra i moltissimi compositori stranieri ad aver usato magistralmente l'italiano cantato, sfruttando le particolari caratteristiche acustiche che la lingua consente.

Certo, l'italiano scritto e parlato è mutato continuamente da Jacopo Peri e Monteverdi a Puccini e Mascagni, ma l'italiano dell'opera è evoluto di fatto in una lingua

⁸ Per un quadro teorico e terminologico di riferimento: Bertinetto 2010.

sovranaazionale, una lingua che si separa dai dialetti e li supera, a creare un Elemento immateriale di identità molto prima dell'unità politica ed ancor più dell'unità linguistica. Anzi, come noto, l'italiano cantato è stato per secoli il principale veicolo di disseminazione dell'italiano parlato nella penisola e nel mondo⁹.

Altro aspetto immateriale da sottolineare nella pratica del Bene riguarda la parità di genere. Fin dagli albori documentabili, la voce femminile entra in scena come coprotagonista: in contesti laici le voci femminili e maschili interagiscono a pari grado, solisti o coro che siano. La carriera del cantante già dal Seicento è riconosciuta come professione dal libero accesso sia per gli uomini sia per le donne, ritenuta sovente più dignitosa di quella di attrici e ballerine, con riconoscimento economico e di *status* simile fra i sessi. Anzi, lo studio del canto veniva coltivato dalle giovani donne dell'alta società e la pratica dell'Arte condivisa in famiglia; programmi educativi per non abbienti (come quelli dei conservatori, delle cappelle musicali, degli ospedali e oggi della Istruzione Pubblica) ne hanno esteso la disponibilità a tutte le classi sociali, diventando talora fonte di sostentamento e promozione: i cantanti (anche se poveri, derelitti, orfani) di fatto potevano, e possono, acquisire attraverso la pratica dell'Arte una posizione di rilievo nelle società. Il

⁹ Persino i fenomeni migratori della popolazione italiana fra XIX e XX rappresentarono un ulteriore canale di disseminazione. Quando per note ragioni economiche, politiche, ed epidemie molti italiani iniziarono a migrare, portavano con sé ben pochi beni materiali. Un bene immateriale decisamente economico, il canto, seguiva e distingueva queste comunità, al punto di diventarne un carattere identitario. Pur conservando i canti tradizionali nei propri dialetti regionali, con il canto lirico in italiano si celebrava un senso di appartenenza nazionale *ante litteram* e di fatto s'adoperava anche una lingua sovranazionale conosciuta e diffusa ovunque si trovasse comunità italiane. Dalle comunità di italiani all'estero nasceranno divi che resteranno nella storia del canto, come Adelina Patti, e i svilupperanno casi di rivalità tra imprese teatrali (celeberrimo il caso Caruso - Tetrizzini a New York). La contestuale migrazione di professori d'orchestra, insegnanti di canto (uno fra tutti Silva), cantanti, impresari e professionisti correlati al canto (maestri sostituti, maestri di coro, librettisti, registi, costumisti e scenografi, macchinisti, ecc.) veicherà la pratica del canto lirico italiano, mantenendo sempre una legame profondo con la matrice linguistica originaria, posta come fattore di condivisione e non di segregazione. Ancor oggi, nelle storiche comunità di italiani all'estero è ricorrente il caso di persone che ormai non parlano più la lingua dei loro avi ma sono perfettamente in grado di cantare a memoria *La Bohème* piuttosto che le arie di Tosti.

Bene, in questa accezione, è un vero patrimonio immateriale che consente ai più dotati, di qualunque origine geografica ed estrazione sociale, d'intraprendere carriere che entrano nella storia artistica nazionale e mondiale. Un Bene che esprime archetipi ne genera così le icone.

3. La stesura del dossier: nuova consapevolezza e prospettive

Come accennato, il Comitato è composto da figure ed esperienze professionali molto differenti ma legate in vario modo dalla pratica del Bene. La stesura del dossier¹⁰ contiene, anche la rispondenza al requisito richiesto da UNESCO circa l'inventariazione specifica dell'elemento, che risulta essere stato pertanto registrato nel modulo MEPI 4.00 (Modulo inventariale per gli elementi del patrimonio culturale immateriale) adottato e coordinato dal Servizio II - Ufficio UNESCO del Segretariato Generale del Ministero della Cultura.

Nelle numerose sessioni di studio ed elaborazione, i diversi punti di vista si sono confrontati, avviando man mano il necessario percorso di sintesi unitaria che rappresentasse la definizione dell'Elemento, l'individuazione di possessori e fruitori, le funzioni sociali e il portato culturale, per arrivare, infine, alla proposta di azioni e interventi da prevedere per assicurare visibilità e consapevolezza, incoraggiare il dialogo fra le diverse comunità e le figure istituzionali coinvolte, misure per la tutela e salvaguardia, partecipazione e consenso delle comunità nel processo di nomina. I singoli temi - a seconda delle specifiche specializzazioni e propensioni professionali - sono stati vagliati con ampiezza e competenza. Il lavoro di armonizzazione dei contenuti e di adeguamento - formale e sostanziale - ai protocolli UNESCO ha generato un continuo, proattivo e proficuo dialogo fra le diverse sensibilità del Comitato. Questo processo di elaborazione ha portato a una comune consapevolezza tra i componenti del Comitato e gli altri esperti coinvolti, che hanno posto in netta evidenza le necessità di tutela e di attivazione di percorsi di salvaguardia. In altre parole, il lavoro ha portato i diversi stakeholder a non ragionare e agire come istituzioni o corporazioni separate, ma come consesso di personalità consapevoli.

¹⁰ Ora consultabile al link <https://www.comitatosalvaguardiacantolirico.org/dossier/> (4 ottobre 2023).

E infatti il processo di elaborazione del dossier ha continuato a evolversi successivamente all'accoglimento della candidatura. Si sono istituiti tre gruppi di lavoro che si riuniscono periodicamente: 1) Comunicazione: pianifica e realizza le strategie di comunicazione del Comitato. Si occupa della diffusione di notizie, informazioni, comunicati relativi al Bene e alle attività del Comitato, coordina il sito internet e produce materiali per differenti canali d'informazione. 2) Concorso: sta disegnando almeno due grandi competizioni internazionali, di composizione e di canto, incentrati attorno all'Arte del Canto Lirico Italiano. 3) Formazione: si occupa principalmente della mappatura delle istituzioni attive nel campo della trasmissione formale e informale del Bene. Contestualmente, nel campo della salvaguardia, il gruppo sta redigendo un indice delle principali basi dati *open access* già disponibili in rete e progettando un'agenda di azioni volte al miglioramento dell'offerta formativa (documenti di indirizzo per le istituzioni, corsi per formatori, pubblicazioni accademiche, attività divulgative).

I dati raccolti e gli esiti del lavoro vengono man mano resi disponibili sul sito internet del Comitato, che ha l'ambizione di diventare - nel tempo - un centro di documentazione virtuale del Bene liberamente navigabile e interrogabile, con annessi servizi di *reference* e documentazione.

Sono numerose le implicazioni di carattere teorico e concettuale emerse dal momento in cui l'immaterialità del Bene ha assunto tale centralità. Prendiamo come esempio macroscopico il concetto di "italianità", espresso addirittura nell'intitolazione dell'Elemento. Soffermandoci genericamente a considerare il repertorio corale, solistico e operistico è indubbio che esistano da secoli importantissimi generi e scuole nazionali al di fuori del territorio italiano. Tuttavia, il nucleo immateriale dell'Arte - quel che generalmente chiamiamo "tecnica vocale" - nasce, si sviluppa, sostanzia e tramanda attorno alla lingua italiana o, come già accennato, attorno alle sue caratteristiche fonetiche e prosodiche. È dal modo di eseguire il linguaggio italiano, dalla necessità di declamarlo (cioè proiettarlo espressivamente nello spazio), dall'attitudine artistica insita nella specie umana, che il Bene ha tratto origine. Va da sé che tale prospettiva supera le categorie otto-novecentesche dei nazionalismi, trascendendo dalla materialità dei confini geopolitici per concretarsi, in maniera chiaramente mobile, transnazionale, paritaria e inclusiva, esclusivamente nella comunità dei suoi praticanti. L'Arte vive prescindendo dal territorio.

Altre implicazioni interessanti riguardano la comunità tecnico-scientifica chiamata a occuparsi del Bene. Innanzitutto la definizione immateriale dell'Arte si fonda su elementi medico-fisiologici che ne descrivono i meccanismi sia di pro-

duzione sia di fruizione. Il fenomeno sottostà a precise leggi dell'acustica e della fisiologia respiratoria. Come dimostrano la letteratura dedicata alle neuroscienze e i molti laboratori che - nel mondo - si sono progressivamente dedicati allo studio della voce cantata, l'ascolto e la pratica musicale del Bene sviluppano quote di tessuto cerebrale assenti in chi non fruisce costantemente di tali esperienze. Così pure l'ascolto ed il confronto interattivo in presenza tra allievo e docente, cantante e accompagnatore o maestro di coro e coristi, determinano una progressiva cascata di attivazione cerebrale che raggiunge il suo massimo con l'interprete che si rapporta con la scena, il cast, il direttore, l'orchestra, il regista... tanto da formare dei veri e propri protocolli di memorie operative (*working memories*) che favoriscono la longevità artistica, ma anche lo sviluppo di gusto e confronto tra diversi allestimenti e luoghi, con un effetto emozionale compensatorio attivabile già solo al ricordo di questa o quella esperienza performativa¹¹. Per quel che attiene la trasmissione, un protocollo di memoria operativa - in genere mai singolo ma interpolato con altri protocolli - si sviluppa solo attraverso un apprendimento costante, completo e mirato guidato da un docente esperto che sappia sviluppare nell'allievo non solo l'indispensabile padronanza tecnico-vocale, ma anche stimolare un processo fisiologico "intelligente" di apprendimento e propriocezione che conduca all'autonomia del discente.

Un esempio fondamentale, ma ancora insuperato, è il compendio presentato da Carlo Labus¹² al Congresso per il Centenario della Fondazione del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano nel 1908. Come Presidente della Quarta Sezione, quella dedicata al Canto, redige e porta all'approvazione le seguenti norme e il relativo schema di progressione allo studio, in quanto fondati sulla fisiologia vocale:

1. Non si deve mai passare ad un esercizio di grado superiore se non si eseguisce correttamente e facilmente quello di grado inferiore.
2. La durata del lavoro deve essere breve in principio ed aumentare gradatamente.
3. Il lavoro va intercalato da frequenti riposi.
4. Il lavoro in qualsiasi esercizio va sul principio eseguito adagio.
5. Gli esercizi devono essere eseguiti a mezza intensità di voce.
6. Prima ginnastica è quella della respirazione. Danni della respira-

¹¹ Effetto emozionale e compensatorio che - all'atto della *performance* pubblica - entra a far parte anche del bagaglio esperienziale del fruitore.

¹² Medico chirurgo, viene considerato il fondatore dell'otorinolaringoiatria e foniatria in Italia.

zione toracica superiore. 7. Produzione del suono fondamentale laringeo. 8. Esercizi di retta intonazione nel centro della voce. 9. Esercizi di intonazione in tutta l'estensione vocale e di passaggio dal gruppo inferiore al gruppo superiore. 10. Esercizi di intensità. 11. Esercizi di modificazione del colorito, vocalizzazione e sillabazione. 12. Esercizi di agilità. 13. Esercizi di canto difettoso ed in posizioni scomode. 14. Fusione di tutti gli esercizi per il canto con parole, per l'espressione e l'interpretazione degli spartiti.

È evidente che questi punti rispecchiano la modalità fondamentale e fisiologica con la quale il nostro cervello apprende¹³. Ma puntualizzare su suono fondamentale, retta intonazione, sillabazione prima dell'agilità e l'esercitarsi anche negli errori, per comprenderne il meccanismo, e nelle posture incongrue, sottolinea l'importanza di conoscere le posture congrue, le posizioni di lingua e tratto vocale caratteristici di vocalizzazione e sillabazione nella lingua italiana¹⁴.

La trasmissione, tuttavia, non si realizza appieno in chi ricerca l'apprendimento in autonomia o per mezzo di esempi audiovisivi tecnologicamente riprodotti, certamente a causa del ridotto *input* sensoriale che ancora caratterizza questi mezzi¹⁵. La questione tecnologica si salda - dunque - direttamente al problema della fruizione del Bene: se in ambito formativo la tecnica non risulta compiutamente trasmissibile attraverso la tecnologia, allo stesso modo la performance dal vivo non può essere surrogata con strumenti di riproduzione, pur sofisticati che siano. L'assenza di simultaneità e di condivisione dello spazio di produttori e fruitori mina alla base il concetto stesso d'immaterialità, fondandosi basicamente - appunto - su materiali di riproduzione: occorre dunque l'onesta consapevolezza che l'Arte riprodotta diventa sempre *altro*.

¹³ Per approfondimenti: Calcinoni, Cazzaniga (2023).

¹⁴ Così pure con lo svilupparsi di un *feedback* verboacustico esperto si manterrà la retta intonazione, mentre il controllo respiratorio porterà a supporto ed appoggio adeguati con l'utilizzo della minima quantità d'aria sufficiente alla produzione del suono con il rinforzo dei risonatori.

¹⁵ Anche se, a questo proposito, alcune esperienze pilota sfruttano l'intelligenza artificiale e la realtà virtuale per proporre agli uditori, non agli interpreti, le differenze di ascolto in una sala o un'altra, in diversi punti di una stessa sala e con diverse voci, essenzialmente al fine di affinare le capacità percettive e critiche nelle diverse condizioni della *performance*.

Da qui scaturisce anche la riflessione sui luoghi virtuali e fisici destinati alla fruizione del Bene. Pur con la possibilità di praticare ovunque, a livello individuale o amatoriale, il passaggio dalle corti ad un pubblico borghese - e via via socialmente sempre più diversificato - ha comportato l'individuazione di luoghi particolarmente idonei alla performance dal vivo. L'acustica degli spazi aperti e dei teatri antichi superstiti non è sempre favorevole al canto e soggiace alle condizioni climatiche ed atmosferiche. L'architettura ha dunque cominciato a dedicarsi specificamente all'Arte, diventando via via più complessa ed efficiente: dalle sale rettangolari delle corti e dai luoghi di culto si passò al "teatro all'italiana" e agli auditorium. La disposizione del pubblico per platea, palchi e gallerie/loggioni, l'uso di materiali risonanti, le proporzioni studiatamente controllate, hanno permesso la realizzazione di un nuovo tipo di spazio, di una scena sonora studiata per dare massimo risalto alla diffusione e alla qualità di voci e suono naturale, rendendoli percepibili - in tutte le sue componenti - anche a grande distanza, ovviamente senza alcuna necessità di amplificazione. Il modello architettonico della sala all'italiana ebbe un successo globale¹⁶, e ben presto le principali capitali del mondo occidentale l'adottarono, diffondendo capillarmente l'Arte anche in contesti culturali esotici¹⁷. Pare dunque evidente che la tutela e la salvaguardia dell'Arte non

¹⁶ Aprendo, di fatto, anche un fiorento mercato internazionale dedicato al canto e ai circuiti operistici. Iniziano così le *tournées* di compagnie liriche italiane, che spesso si fermeranno in un posto o nell'altro o nasceranno loro stesse da comunità italiane all'estero fondando a loro volta altri luoghi di spettacolo, accademie, scuole. Sull'argomento sono di riferimento ancora oggi i contributi di Rosselli (1985; 1987).

¹⁷ La comunità italiana di praticanti diventa in molti casi il motore che si quota per fondare teatri all'italiana, chiamando architetti italiani a realizzarli e a fare scuola, da San Pietroburgo a Lisbona. I più antichi teatri d'opera nelle Americhe come pure in molte altre parti d'Europa e del Mondo sono teatri all'italiana. Tra i primi esempi l'Italian Opera House a New York, costruita da Lorenzo da Ponte, o l'Academy of Music di Philadelphia, il più antico teatro d'opera degli Stati Uniti, che inaugurò con *Il trovatore*. Lo stesso Metropolitan, per i suoi primi anni, presentò solo opere in italiano, traducendo in questa lingua anche *Carmen* e *Lohengrin*. Il Nacional di Lisbona viene costruito sui modelli di Scala e San Carlo ed inaugura con Cimarosa. Architetti italiani progettaron e costruirono il Colon a Buenos Aires, il Bellas Artes a Città del Messico, il Gran Teatro di Varsavia, il Municipale di Santiago del Cile, per non dimenticare l'Amazonas di Manaus che attirò i più grandi Artisti perfino nel cuore dell'Amazzonia, giusto per limitarci agli esempi più famosi.

possano prescindere da un'azione di studio e vigilanza sui beni architettonici storici esistenti. Ambizione del Comitato è di porsi come interlocutore accreditato per fornire consulenza, informazione e indirizzo nel caso di progettazione e costruzione di nuove sale deputate alla pratica del Bene.

Rimanendo in ambito scientifico, anche in campo musicologico l'immaterialità spinge a inusuali interrelazioni fra settori disciplinari che possono così fornire alimento per indagini e ricerche. In ambito speculativo, ad esempio, le teorie della musica e della linguistica - presumibilmente col supporto tecnico mutuato dalla fisiologia medica - potrebbero concorrere a delineare una - ancora inesistente - 'teoria del Bene'. Inoltre, per la musicologia storica la centralità dell'Arte, secondo la ritrovata immaterialità, potrebbe promuovere la produzione di studi mirati - ad esempio - a evidenziare la relazione profonda, genetica, del Bene con la sua scrittura¹⁸. Oppure indagare fenomeni storicizzati come i generi compositivi considerandoli dal punto di vista dell'Elemento: ad esempio come e quanto nel Madrigale Cinque-Secentesco l'apparato prosodico-fonetico influisca sulle scelte dei compositori. La stessa prospettiva etnomusicologica potrà aprirsi a interessantissimi percorsi: l'Arte, come noto, è un fenomeno molto stratificato e complesso proprio a partire dal punto di vista antropologico; ha avuto una diffusione presso popolazioni disparate, talvolta lontanissime, europee ed extraeuropee, e - all'interno delle comunità dei praticanti - si è incarnata in tradizioni dotte e documentate ma anche in vere e proprie tradizioni popolari, affidate quasi esclusivamente all'oralità¹⁹.

¹⁸ Giusto per esemplificare, quanto e come influisce la funzione primaria, quasi pre-logica dell'Arte, nel processo genetico di una partitura di Verdi o Puccini, nella costruzione melodica d'un tema di Donizetti, nella ricerca d'espressione patetica e di effetto nell'uditorio? Oppure: quanto la relazione fra parola e disegno musicale risponde a un progetto tecnico-culturale razionalmente predisposto da compositore e librettista, e quanto invece può essere ricondotto alla prossimità con quell'energia "primitiva", originaria, che abbiamo detto essere caratteristica del bene immateriale?

¹⁹ Per un quadro generale del fenomeno in campo operistico, le acutissime osservazioni in Leydi 1988 sono ancora di flagante utilità.

Bibliografia

ALBERTI, ANNIBALE, 1931, *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene*, Mondadori, Milano.

BERTINETTO, PIER MARCO, 2010, *Fonetica italiana (contributo destinato alla Enciclopedia dell'italiano)*, SIMONE, R., a cura di, per i tipi dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, in «Quaderni del Laboratorio di Linguistica», n. 1, vol. 9, Scuola Normale Superiore, Pisa.

BERTINETTO, PIER MARCO, 2022, *Scienza e Arte della voce. Evoluzione e attualità di un dialogo interdisciplinare nei testi della biblioteca del Conservatorio*, in CALCINONI, O., CAZZANIGA, E., «Quaderni del Conservatorio 'Giuseppe Verdi' di Milano», n. 10, ETS, Milano.

LEYDI, ROBERTO, 1988, *Diffusione e volgarizzazione*, in BIANCONI, L., PESTELLI, G., *Storia dell'opera italiana*, vol. VI, EdT, Torino.

ROSSELLI, JOHN, 1985, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EdT, Torino.

ROSSELLI, JOHN, 1987, *Il sistema produttivo 1780-1880*, in BIANCONI, L., PESTELLI, G., *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, EdT, Torino.

STEFAN, C., ZOPPELLI, L., 2023, *Nei palchi e sulle sedie*, Carocci, Roma.

PARTE IV

Casi e pratiche in Asia e Medio Oriente

Intervista a Umewaka Rōsetsu, Tesoro Nazionale Vivente*

285

UMEWAKA NAOHIKO

1. *Trasmissione*

Naohiko - Oggi parleremo di *nō*, che è patrimonio culturale immateriale dell'UNESCO con Umewaka Rōsetsu, cinquantaseiesimo capo della famiglia Umewaka Rokurō di *shite-kata* [attore che riveste il ruolo di protagonista in un *nō*, ndr] della scuola Kanze. Umewaka Rōsetsu è un Tesoro Nazionale Vivente (*ningen kokuhō*) e membro della Nihon Geijutsuin (Accademia d'Arte del Giappone). Si dice che il lignaggio della famiglia Umewaka risalga al periodo Nara con la nascita di Tachibana no Moroe (684-757). Successivamente, durante il periodo Sengoku (1467-1590), questa famiglia ricevette i favori di Oda Nobunaga; durante il successivo periodo Edo (1603-1868), riusciva a mantenere una posizione predominante come *tsure* [attore che si affianca allo *shite*, ndr] della famiglia Kanze servendo come *shite* nei *nō* celebrativi e come Senzai in *Okina* (Il vecchio) dello *iemoto* (caposcuola) Kanze. Successivamente, quando lo shogunato di Edo crollò e iniziò il periodo Meiji (1868-1912), la situazione intorno al teatro *nō*, che era stato definito come *shikigaku* (intrattenimento eseguito durante le cerimonie ufficiali dello shogunato), cambiò

* Traduzione dal giapponese di Giancarlo Giovanelli. Redazione e cura della versione italiana di Matteo Casari. Questa intervista è stata possibile grazie alla collaborazione e al sostegno di Nohgaku Shorin Publisher, in particolare di Maruoka Keiichi e Yamagishi Hiroko (<http://nohgakushorin.co.jp/>).

radicalmente. Il caposcuola, Kanze Kiyotaka, seguì a Shizuoka l'ultimo *shōgun*, Tokugawa Yoshinobu, ma fu il capofamiglia Umewaka Minoru (1828-1909), il bisnonno del maestro Rōsetsu, che rimase a Tokyo e continuò a proteggere l'arte del teatro *nō*. Umewaka Minoru I è anche celebrato come uno dei "tre maestri del periodo Meiji" insieme a Hōshō Kurō XVI e Sakurama Banma. Da lì, il lignaggio della famiglia Umewaka continuò ininterrotto, dal nonno Umewaka Minoru II (1878-1959), al padre Umewaka Rokurō LV (1907-1979), e infine al maestro Rōsetsu (n. 1948). Maestro, in un ambiente del genere lei ha osservato le rappresentazioni di *nō* sin dalla sua infanzia, ha qualche pensiero che vuole condividere adesso?

Rōsetsu - Molto è cambiato dai tempi di mio nonno. L'era di mio nonno era quella detta del "dopoguerra". Naturalmente tutti desideravano disperatamente sopravvivere, impresa molto più dura di quanto lo sia ora e, in un certo senso, ho come la sensazione che ci fosse qualcosa di simile alla generosità. Tutti quelli che conoscevano quella generazione sono morti adesso. Direi che si possa chiamare uno stacco... Molte persone di quella generazione, incluso Kanze Hisao, sono morte prematuramente, e sento che in quel periodo si è creato un vuoto nella storia del *nō*. Anche Naogi, tuo padre, è morto prematuramente, vero? Ammiravo l'arte di Naogi che era di composta bellezza in stile Edo. Soprattutto, si poteva intravedere in lui il grande capostipite Manzanburō I. Non c'è dubbio che l'arte venga da lì. C'era molto di più delle sole parole. Avrei voluto che avessero potuto trasmettere di più quelle cose a noi interpreti più giovani. Certo, oggi abbiamo i DVD e altre registrazioni video, ma non credo che si possa vedere l'interno anche se rimane traccia dell'esterno. Quindi, alla fin fine, non rimane che apprendere direttamente. Da giovane avevo la sensazione che avrei sempre avuto modo di imparare da qualcuno, vivendo però ho capito che non è così e me ne sono pentito molte volte. Al contrario, anche chi insegna non può insegnare per sempre. Detto questo, per quanto riguarda un'arte come il *nō* la trasmissione è l'aspetto più importante. Sto pensando che d'ora in poi devo considerare più seriamente cosa trasmettere e cosa imparare.

Naohiko - Capisco.

Rōsetsu - Ad esempio, ho lavorato molto con l'attuale caposcuola Kanze (Kanze Kiyokazu) su una serie di opere, tra cui quelle che assieme si indicano come *sanrōjo* (Tre vecchie donne)¹ e altri drammi complessi dal punto di vista interpretativo.²

¹ Nel repertorio classico si individuano cinque opere con protagoniste donne anziane (*gojōro*).

Tre di queste, *Sekidera Komachi*, *Higaki* e *Obasute*, sono considerate particolarmente impor-

L'altro giorno è stato allestito *Settai* alla rappresentazione speciale del Kanzekai (riunione, incontro dei Kanze, ndr) e io stesso non potevo crederci, ma con questo dramma sono riuscito a completare la cosiddetta serie delle vecchie donne insieme al caposcuola dei Kanze. Sono molto grato di essere chiamato per il coro ogni volta che il caposcuola esegue una grande opera, ma allo stesso tempo c'è molta pressione. Se il *nō* non è buono, il coro deve assumersi più della metà della responsabilità. Ecco perché il coro del *nō* gioca un ruolo così importante! Tuttavia, in qualche modo penso di essere stato in grado di interpretare grazie alla continua formazione ricevuta da mio nonno e di essermi connesso come parte della storia.

Naohiko - Probabilmente, in un certo senso, il caposcuola le chiede di essere nel coro con l'idea di "trasmettere". Mi sembra, Maestro Rōsetsu, che sia un messaggio del caposcuola rivolto alla prossima generazione attraverso di Lei.

Rōsetsu - Può darsi. Il caposcuola continuerà a lavorare con grandi opere, compreso *sanrōjo*. Mi rendo conto che potrei sembrare presuntuoso ma, se il ricordo delle esperienze fatte assieme sul palco in questi anni potesse essere di aiuto a qualcuno, ciò mi renderebbe enormemente felice. *Settai* è proprio un'opera imparata da bambino. Mi pare intorno ai sette anni. Interpretavo ruoli da bambino e mi esercitavo con mio nonno. Se pratici ogni giorno, imparerai i versi anche se non ti piace. Anche se ero il nipote, mio nonno non era per niente indulgente e per di più a metà dell'addestramento si dimenticava che era una lezione e cominciava a fare sul serio. In effetti cambia molto se si ha a che fare con persone che fanno sul serio. Indimenticabile. Questo si collega a quanto sia importante la pratica. Fino a che punto ci si può esercitare per poter essere credibili? Questo vale per coloro che insegnano e per coloro a cui viene insegnato. Il fatto che da noi Umewaka sia obbligatorio indossare il *kimono* anche alle prove è in linea con questa didattica. Questo perché mio nonno diceva sempre: "Le prove sono la vera rappresentazione". Ecco perché è ovvio che si debba indossare il *kimono*. In breve, devi creare lo spirito dalla forma. Questa frase era diventata un ritornello.

tanti e vengono a loro volta indicate come *sanjōro*. Interpretare tutte queste opere nell'arco della propria carriera è, per un attore professionista, un ragguardevole traguardo.

² 重い能 (*omoinō*), letteralmente *nō* pesanti. Il termine si riferisce ad una delle possibili suddivisioni del repertorio e indica quei *nō* che possono essere interpretati solo da attori esperti di comprovata competenza e abilità.



Fig. 1 - Umewaka Rōsetsu, foto di M. Moriyama.

2. Ricordi

Naohiko - Maestro, lei ha interagito con molte persone. Prima ha usato l'espressione "uno stacco", ma ovviamente le persone, il palcoscenico, il camerino, lo stato dell'arte, ecc., saranno state diverse da come sono ora.

Rōsetsu - Esatto. In passato, molti attori, critici e discepoli dilettanti del *nō* erano interessanti e non convenzionali. L'atmosfera nel camerino, soprattutto l'aria, era incomparabilmente più stimolante di quella dei nostri giorni. Vista la presenza di un maestro severo nessuno si permetteva di chiacchierare. Nel camerino ciascuno poneva grande attenzione alle proprie mansioni. D'altra parte, non riesco a immaginarlo ora, ma ai vecchi tempi c'era sempre una bottiglia da 1,8 litri di *sake* nel camerino (ride). Soprattutto nel dopoguerra, quando gli alcolici scarseggiavano. Perciò si teneva del buon *sake* nel camerino, tanto che una volta ho sentito che tutti erano felici nel dire: "Se si va da Umewaka si può bere del buon *sake*!" Inoltre, sembra che ci siano stati anche momenti in cui qualcuno è apparso sul palco mentre era ancora ubriaco dopo aver bevuto alcolici. Quando ero ancora adolescente accadde qualcosa del genere durante una registrazione televisiva. In quell'occasione, per l'opera *nō Ishibashi*, mio padre eseguì la danza del leone bianco e io del

leone rosso, e l'accompagnamento era eseguito da musicisti di primissimo ordine. Questi musicisti di primissimo ordine erano persone amanti dell'alcol e, che per qualche motivo, avevano bevuto *sake* nel camerino prima di registrare. In questo momento non intendo l'impegno nell'esercitazione a cui facevo riferimento prima, ma l'impegno nel bere. Ma ci pensate?! Uscire così sul palcoscenico per una registrazione della TV del tempo?! Il calore delle luci usate per la registrazione era così forte che si sono ubriacati completamente (ride) così che hanno eseguito un accompagnamento diverso da quello previsto. Ho danzato, ma ero molto preoccupato. Ricordo molto bene quell'episodio. Ma, stranamente, sono stato sorpreso di scoprire che, anche se era diverso dal solito accompagnamento, per quanto fossero ubriachi, le pause venivano rispettate. Immagino che sia possibile solo perché radicate in loro. È una storia semiseria, ma allo stesso tempo ricordo di aver pensato che questo fosse ciò che significa essere una celebrità.

Naohiko - Questo è un episodio magnifico (rido).

Rōsetsu - Quando ho controllato lo schermo più tardi, oscillavano tutti (ride). Mi chiedevo, per fare un esempio, il maestro di flauto Tanaka Ichiji è venuto a casa nostra per esercitarsi con noi, o forse è venuto perché gli piace farsi un bicchiere dopo le prove? Dopo le esercitazioni ero costretto ad ascoltarli, ma in virtù di ciò ho potuto ascoltare storie molto belle. Ad esempio, secondo mio nonno, la famiglia Umewaka si è separata dal caposcuola Kanze per un certo periodo di tempo³. Perciò, anche se lo *shite* conosceva a grandi linee i contenuti, non si può dire altrettanto dei musicisti. In tali circostanze mio nonno dovette danzare *Sagi* (l'airone) e il maestro Tanaka disse che era la prima volta che accompagnava questa danza, così chiese al nonno: "Voglio che tu mi insegni anche solo la versione cantata della parte per flauto". Dopodiché si recò a Himeji dal proprio maestro, li eseguì con il flauto il brano musicale di cui sopra e rimase sorpreso che fosse uguale alla canzone

³ Rōsetsu si riferisce a quello che è stato definito il "problema Kanze": nella scuola Kanze, innesca dalla confusione dopo la restaurazione Meiji, persone influenti come Umewaka Minoru I, Kanze Tetsunōjō e Kōsetsu agirono come fossero *iemoto* rilasciando diplomi per conto proprio. C'era un conflitto tra la "fazione Umewaka" e la "fazione *iemoto*". Poiché erano state prese misure per impedire anche ai musicisti di apparire nelle esibizioni di Umewaka, Umewaka Minoru aveva preso alle proprie dipendenze dei musicisti. [Cenni più estesi sul conflitto Kanze-Umewaka, risolto solo nel 1954, si trovano in Matteo Casari, *Umewaka Minoru (1828-1909): dal caos al cosmo, tra caos e cosmo*, in Matilde Mastrangelo et al., *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, Aracne, Roma, 2014, pp. 177-203, ndr].

che aveva sentito da mio nonno. In seguito mi disse “Tuo nonno era davvero fantastico. Conosceva perfettamente il brano nonostante non l’avesse mai eseguito”. Forse mio nonno pensava: “Non prendere in giro i musicisti Umewaka!” Attraverso queste storie sento di aver potuto conoscere il *nō* di Umewaka, che è collegato non solo a mio nonno, ma anche a Minoru I.

Naohiko - Che tipo di persone erano suo nonno e suo padre?

Rōsetsu - L’hobby di mio padre era il *nō*, ma gli piacevano anche il *sumō* e gli spettacoli teatrali (*kabuki*) che guardava spesso. Il solo guardare il *sumō* lo metteva di buon umore. Ha avuto il posto in platea fino ai suoi ultimi anni ed era spesso in compagnia di Maruoka Akira della casa editrice Nōgaku Shorin e di tutti coloro che erano coinvolti con il *nō*. Mio padre amava particolarmente il *tachiai* nel *sumō*. Oggi il tempo del *tachiai* è fisso, ma in passato non era così. I lottatori di *sumō* possono scontrarsi solo quando sono sincronizzati. Raccontava spesso del puro piacere provato nel momento in cui i lottatori si fissano l’un l’altro e poi scattano; aveva anche paragonato questo momento del *tachiai* all’apertura del sipario all’inizio di un’esibizione di *nō*. Quando lo *shite* dice “*O maku*” (sipario) dietro al sipario è come “*Hakkeyoi, nokotta*” nel *sumō*. Ecco perché c’era sempre molto silenzio dietro alle quinte.

Naohiko - Anche a Suo nonno piaceva il *sumō*?

Rōsetsu - Mio nonno amava il teatro più del *sumō*. All’epoca di mio nonno il teatro *kabuki* era al massimo della popolarità con gli attori Eno I, Kikugorō VI e Uzaemon XV. Sembra infatti che mio nonno frequentasse queste persone. Mio nonno collaborava con loro aiutandoli ad allestire veri e propri *kabuki*, dipingendo perfino i fondali. Si possono vedere le foto di questo periodo sulla rivista “Umewaka”.

Naohiko - Anche a lei piace il teatro, vero?

Rōsetsu - Sì. Mi piace molto il teatro, spesso andavo a vederlo. Il drammaturgo Uno Nobuo è mio zio, spesso mi portava fuori. Mi diceva: “Ragazzo, sei libero oggi?”. Così guardavo dalla segreteria del Teatro Kabukiza. Di recente, grazie ai contatti di mio figlio Fujima Kanjurō, ho anche l’opportunità di uscire a cena con giovani attori. *Kabuki* e *nō* sono diversi, ma come arti dello spettacolo hanno alcune cose in comune.

Naohiko - Parlando di *kabuki*, il precedente Onoe Shōroku [Onoe Shōroku III (1946-1987, ndr) ha detto una cosa del tipo: “Il *nō* ha solide fondamenta a differenza del *kabuki*”. A questo proposito, che impressione ha degli insegnanti che sono profondamente coinvolti in entrambe le arti dello spettacolo?

Rōsetsu - In termini di fondamenta il teatro *kabuki* ha un grande sostegno dato dal gruppo Shōchiku⁴. Naturalmente, quando si tratta di arti, il *nō* ha una lunga storia e si può dire che sia ben consolidata, ma come organizzazione ha ancora molta strada da fare. O meglio, penso che questo sia un argomento che sarà trattato presto in futuro. Prima di tutto viene il cambiamento della mentalità degli attori *nō*. A mio parere, dal momento che chi opera nel *nō* è anche un artista di teatro, questa attività dovrebbe essere un'attività basata sulla popolarità. La chiamerei "consapevolezza dell'attore" (役者意識 *yakusha shiki*). Voglio che le persone che eseguono il *nō* ne siano più consapevoli e voglio far rivivere quel tipo di consapevolezza. Penso che questa consapevolezza in passato fosse più presente. Un attore con una bella figura e una bella voce, ecco di cosa ha bisogno il *nō* in questo momento. Tuttavia, ci sono ancora persone che dicono "attività basate sulla popolarità = il male". La maggior parte di loro è invidiosa, ma è meglio smetterla di farsi lo sgambetto a vicenda. Dovremmo essere più liberi di competere su scala più ampia.

3. Il teatro *nō* nel futuro

Naohiko - Cosa ne pensa del futuro del *nō*?

Rōsetsu - Mi sembra che oggi ci sia in particolare la tendenza negli attori ad adorare troppo il "Nō". Mi chiedo se sia per questo che non ci si possa fare niente... Ai tempi di mio nonno, nel dopoguerra, il *nō* doveva essere per certi aspetti più libero. Ad esempio, nel caso del *kabuki*, c'era qualcuno come Nakamura Kanzaburō che deve aver pensato: "Se noi compariamo sul palcoscenico, già di per sé è rappresentazione teatrale". In altre parole, doveva essere la sicurezza in se stessi che derivava dal fatto che "la formazione fosse di tutt'altro livello", penso proprio che il motivo fosse questo. Mio padre diceva: "Mi esercitavo il doppio rispetto a adesso", in realtà era più del doppio! Ho sentito dire che mio padre ha ripetuto il *kangeiko*⁵ tre volte. Tre anni... Pazzesco esercitare così la voce. Non puoi esercitarti normalmente, devi farlo sempre oltre il limite. Mio padre diceva: "Tutti sono diventati intelligenti", ma non importa quanto tu sia intelligente, se non hai la tecnica non

⁴ Principale *major* giapponese dell'intrattenimento (teatro, cinema, televisione). Dal periodo Meiji controlla di fatto il *kabuki* professionistico.

⁵ Pratica che si svolge durante il periodo più freddo dell'anno. Indica il significato di sopportare il freddo e purificare lo spirito.

puoi essere un artista *nō*. Proprio perché aveva una solida base ha potuto lavorare liberamente sulle parti soprastanti.

Naohiko - Maestro, credo che sia proprio grazie a questa rigorosa formazione che lei sia stato in grado di padroneggiare in qualsiasi momento la tecnica per poter cantare in più di 200 spettacoli *nō*.

Rōsetsu: No, no, non sono neanche lontanamente bravo come mio padre o mio nonno. Non mi è stato permesso di fare pratica al freddo. Per qualche ragione, all'epoca in cui ero abbastanza grande (intorno ai 16 anni) per iniziare *kangeiko*, avevo ricevuto molti ruoli da interpretare, così mio padre decise che non poteva permettere che io perdessi la voce a causa delle esercitazioni al freddo. Tuttavia, mi disse di cantare bene su base regolare e creare la mia voce, pertanto mi sono applicato con regolarità. Oltre al fatto di esercitarmi regolarmente, mi è stato spesso detto di guardare attentamente le esibizioni di altre persone. Guardando quelle esibizioni, o per esempio ascoltando canti poco familiari, immaginando che “se non lo so fare in seguito mi troverò in difficoltà” chiedevo a mio padre e li memorizzavo. Qualsiasi tipo di *nō* può essere fatto se hai documenti scritti come *katatsuke*⁶, ma anche se puoi farlo, è solo circa l'80% del totale. Per il restante 20% non c'è altro modo che essere istruiti direttamente. Inoltre, ci sono molte più cose importanti in questo 20% comunicato direttamente che nell'80% del totale. Come ho accennato in precedenza, le immagini che rimangono sui DVD ora possono avere un significato simile a quello del *katatsuke*. Ma dopotutto, questo da solo non è sufficiente. Inoltre, anche la questione “come dovremmo guardare” le cose registrate su questi nuovi supporti sarà un punto chiave nel pensare al *nō* in futuro. Penso che, se sei un professionista, dovesti riflettere attentamente sullo studio di un tale punto di vista.

4. *Il sistema dei Tesori nazionali viventi*⁷

Naohiko - Maestro *Rōsetsu*, lei è designato come detentore di un importante bene culturale immateriale, un cosiddetto Tesoro nazionale vivente. Lei è anche membro della Accademia d'Arte del Giappone e ha ricevuto molte onorificenze straniere,

⁶ Testi che riportano, assieme alla drammaturgia dell'opera, indicazioni sulle azioni da svolgere.

⁷ Sul sistema giapponese dei Tesori nazionali viventi vedi infra il contributo di Alice Palazzo, pp. 97 segg.

come quella francese, ma ora vorrei chiederle del sistema dei tesori nazionali viventi in Giappone. Sono passati circa dieci anni da quando nel 2014 è stato designato come detentore di importanti beni culturali immateriali, che cosa ne pensa adesso di questo sistema?

Rōsetsu - Ci sono molte cose (ride): la prima è che deve essere un'arte giapponese. Anche se un giapponese esegue un'arte straniera, questa non è riconosciuta come arte giapponese, tuttavia vorrei vedere un sistema in cui lo Stato protegga anche queste persone e promuova le arti dello spettacolo giapponesi per le generazioni future. La seconda è che l'età per poter ricevere il riconoscimento è troppo avanzata. Se dovesse essere dato a persone che ereditano la cultura e la trasmettono alle generazioni future, l'età non dovrebbe essere oltre i 70 anni. Quando sono stato contattato, ho detto al telefono: "È meglio uno un po' più giovane". Soprattutto nel *nō*, non sono poche le persone che hanno ricevuto il riconoscimento e poi sono scomparse dopo poco tempo, così non ha senso. Questo riconoscimento ha un significato diverso rispetto a premi come il *Bunka kōrōshō* (Persona di Merito Culturale). Penso che sia un sistema molto valido e significativo, quindi vorrei che riflettessero un po' di più su questo. In terzo luogo, per il fatto di tramandare le arti alle generazioni future, le persone accreditate ricevono denaro dallo Stato, ma penso che l'importo sia un po' scarso⁸. Onestamente, con quell'importo è impossibile. Non si tratta di dire che più l'importo è alto meglio è ma, piuttosto, ritengo si debba pensare a sovvenzionare o proteggere in modo diverso. Ciò richiederà una revisione particolarmente urgente e radicale.

5. Cos'è il *nō*

Naohiko - Infine, cos'è il *nō*?

Rōsetsu: Secondo me, più ci si dedica e più il *nō* diventa spettacolo e teatro. Non c'è dubbio che sia così. Ci sono persone che dicono che il *nō* è il *nō*, un'arte performativa a sé che è diversa da tutti gli altri tipi di teatro, vorrei proprio sapere come potrei recitare con tali pensieri. Credo che il *nō* dovrebbe essere il *nō* e che dovrebbe essere anche teatro. Non sarebbe bello avere uno spettacolo in cui un attore brillante si esibisce davanti a un pubblico? Manzaburō e Minoru hanno costruito una tale arte. Penso che si possa farlo anche adesso. È fattibile se ci si prova.

⁸ Circa 13.000 euro l'anno, *ndr*.

La pratica del teatro *nō* fuori dal Giappone: un esempio di valorizzazione transnazionale di un bene intangibile nel quadro della Convenzione UNESCO 2003

295

CRISTINA PICELLI

Durante la trentaduesima sessione della Conferenza generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura riunitasi a Parigi dal 29 settembre al 17 ottobre 2003, è stata stipulata la Convenzione internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale.

Nell'art. 1.2 vengono enunciati gli scopi della Convenzione:

- A. salvaguardare il patrimonio culturale immateriale;
- B. assicurare il rispetto per il patrimonio culturale immateriale delle comunità, dei gruppi e degli individui interessati;
- C. suscitare la consapevolezza a livello locale, nazionale e internazionale dell'importanza del patrimonio culturale immateriale e assicurare che sia reciprocamente apprezzato;
- D. promuovere la cooperazione internazionale e il sostegno. (UNESCO 2003: art. 1.2).

Nell'art. 2 si intendono, per patrimonio culturale immateriale:

le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how - come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi - che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ri-

creato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana (UNESCO 2003: art. 2).

Durante la nona e più recente sessione dell'Assemblea generale si è affrontato il tema del ventesimo anniversario della citata Convenzione UNESCO del 2003 come importante occasione di riflessione per il futuro, facendo il punto sui risultati passati (UNESCO 2022c: 9.GA 13). Prima di tutto è stata evidenziata la crescita numerica degli Stati contraenti aderenti alla Convenzione, arrivando ai 181¹ membri attuali, ma è stato anche sottolineato come, in questi venti anni, sia aumentato il livello di consapevolezza dell'importanza della salvaguardia del patrimonio culturale immateriale presente in ciascuno stato, adottando di conseguenza misure politico-istituzionali, oltre che economiche, e riconoscendo quindi il ruolo centrale delle comunità, dei gruppi e delle persone coinvolte. Per promuovere le finalità della Convenzione del 2003, gli Stati contraenti sono stati invitati ad organizzare una serie di eventi e attività² a livello nazionale e comunitario, esponendo proposte e linee guida, e a fornire appositi sostegni finanziari.

Tra gli obiettivi presi in considerazione:

- mostrare la diversità e la ricchezza del patrimonio vivente;
- sensibilizzare il pubblico sull'importanza della sua tutela e quanto sia rilevante nel presente e per il futuro sviluppo della società;
- portare alla luce il ruolo e le esperienze dei custodi, dei praticanti e dei professionisti delle tradizioni migliorandone la comprensione;
- stimolare la creatività.

Una delle modalità proposte è riunire, ad esempio, persone di diversa estrazione e profilo professionale innescando dialoghi interdisciplinari, innovativi, anche con l'utilizzo di social media, tra le popolazioni indigene, le minoranze, le comunità e i gruppi di diverse età, al fine di riflettere su come sbloccarne ulteriormente il potenziale.

¹ L'elenco dei paesi membri, aggiornato al 2023, è consultabile all'indirizzo <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-safeguarding-intangible-cultural-heritage> (25 ottobre 2023).

² Per tutte le iniziative del ventesimo anniversario: <https://ich.unesco.org/en/anniversary> (26 maggio 2023).

In attesa dei risultati generati dalle celebrazioni dell'anniversario, che verranno esaminati nel 2024 durante la decima sessione dell'Assemblea Generale, per avere un riscontro attuale e oggettivo di come concretamente ha operato la Convenzione si può fare riferimento ad una fonte attendibile e in costante aggiornamento: il sito web UNESCO, in particolare la sezione dedicata al patrimonio culturale intangibile³.

È infatti messo a disposizione dell'utente l'archivio digitale integrale dei verbali dell'Assemblea Generale degli stati contraenti e del Comitato intergovernativo per la salvaguardia dei beni culturali immateriali (UNESCO 2003: sez. 2, artt. 4 e 5), spesso corredati dalle registrazioni audio e video integrali delle riunioni. Tra i numerosi documenti caricati si possono trovare anche i fascicoli dei rapporti periodici di 42 stati, in cui ogni relazione presentata varia da 70 a 600 pagine per un totale di circa 7600 pagine (UNESCO 2022d: 17.COM 6.B). Questo strumento di monitoraggio ha la funzione di misurare i progressi a livello nazionale dell'attuazione della Convenzione, in riferimento allo stato attuale degli elementi iscritti nella Lista Rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'Umanità degli Stati contraenti europei, e pianificare la direzione futura della salvaguardia, in attesa di ulteriori contributi che verranno analizzati nelle future sedute.

Dall'analisi degli atti si evince come la Convenzione sia profondamente connessa all'attualità e come si sia tempestivamente adattata alle recenti emergenze mondiali. Due esempi su tutti: la pandemia Covid 19 e il conflitto in Ucraina. Riguardo quest'ultimo la Convenzione ha prontamente applicato l'art. 17 inserendo la cultura della cucina ucraina del *borscht* (UNESCO 2022a: 5.EXT.COM 5) tra i patrimoni che necessitano di urgente protezione a causa del fattore minaccioso del conflitto⁴. È stato inoltre creato un progetto finalizzato a promuovere la coesione

³ Sito web in lingua inglese completo inerente l'I.C.H. Intangible Cultural Heritage: <https://ich.unesco.org/en/home> (26 maggio 2023).

⁴ “Lista del patrimonio culturale immateriale che necessita di essere urgentemente salvaguardato. 1. Al fine di adottare adeguati provvedimenti di salvaguardia, il Comitato istituirà, aggiornerà e pubblicherà una Lista del patrimonio culturale immateriale che necessita di essere urgentemente salvaguardato e iscriverà tale patrimonio nella Lista, su richiesta dello Stato contraente interessato. 2. Il Comitato elaborerà e sottoporrà all'Assemblea generale, per approvazione, i criteri per l'istituzione, l'aggiornamento e la pubblicazione di questa Lista. 3. In casi di estrema urgenza, i cui criteri obbiettivi saranno approvati dall'Assemblea generale su proposta del Comitato, il Comitato può iscrivere una voce del patrimonio cul-

sociale tra le comunità rifugiate (in Slovenia, prevalentemente) e ospitanti, per aumentare la consapevolezza delle popolazioni del ruolo importante del patrimonio vivente.

Circa la metà dei Paesi ha preso in considerazione i beni immateriali nelle politiche d'emergenza attuate in caso di calamità naturali o conflitti armati, contribuendo alla prevenzione ed alla loro risoluzione pacifica, anche attraverso l'istituzione di festival o giornate della memoria, il sostegno del multiculturalismo e dell'inclusione, e una legislazione che sanzioni l'incitamento all'odio.

Durante la pandemia, con l'adattamento in modalità *live streaming* delle riunioni, si è garantita la continuità del confronto e del monitoraggio in tempo reale degli effetti sul patrimonio immateriale. "Mentre alcune attività domestiche, come il lavoro a maglia, i mestieri manuali, l'artigianato e la cucina di cibi tradizionali, sono diventate più popolari e quindi hanno sostenuto la preservazione del patrimonio culturale immateriale, molte feste, raduni, attività educative e di salvaguardia sono state ridotte, sospese o modificate" (UNESCO 2022b: 9.GA). Le comunità, nonostante oggettivi impedimenti, hanno mostrato la volontà di reagire e di adattarsi a nuove forme di linguaggio creando forum sui social media ed eventi online⁵. Il progetto *ResiliArt*, ad esempio, ha coinvolto i principali professionisti del settore culturale in una discussione globale, proponendo progetti creativi, adottando un approccio *resiliente* piuttosto che *resistente* alla situazione di isolamento, affidandosi principalmente ai linguaggi dei media.

L'accesso alle informazioni digitali ha consentito nuove modalità di partecipazione, raggiungendo un pubblico più diversificato e facilitando la creazione di maggiori sinergie. Sebbene la trasmissione delle arti si avvalga della condivisione in presenza dei soggetti, e rimanga importante valorizzare e non trascurare questo aspetto, il ruolo degli strumenti digitali è altrettanto fondamentale per diffondere

turale in oggetto nella Lista di cui al paragrafo 1, previa consultazione con lo Stato contraente interessato" (UNESCO 2003: sez. 4, art. 17).

⁵ Tra questi, nel 2020, è stato trasmesso il *flash mob* panarmeno *Come and Dance Kochari*, con l'esecuzione di una danza tradizionale. Il Museo Etnografico di Zagabria ha utilizzato la piattaforma educativa online *Museum from the Couch* per fornire informazioni non solo agli studenti ma anche alle famiglie e agli anziani sull'iscrizione all'Elenco rappresentativo croato. In Romania è stata creata una piattaforma online per l'inventario e la vendita di artigianato tradizionali, e alcuni giovani hanno creato newsletter sulla cultura contadina e una piattaforma di sensibilizzazione attraverso percorsi museali in 3D.

la conoscenza, sia dei beni intangibili sia del lavoro costante che l'UNESCO svolge in questa direzione.

Sul sito web dell'organizzazione, infatti, vengono date informazioni dettagliate di ciascun bene iscritto nella Lista Rappresentativa del Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità, ad oggi 676⁶, restituendoci una visione ontologica del patrimonio antropologico sociale esistente.

Ogni bene culturale intangibile dispone di una scheda che indica: lo Stato di appartenenza, l'anno di iscrizione nella Lista (con relativa sessione del Comitato intergovernativo in cui è stato registrato), una descrizione, un video, alcune foto e i concetti, ossia le parole chiave che lo caratterizzano. Viene redatta una catalogazione del bioma corrispondente e degli obiettivi di sviluppo sostenibile aderisce la sua tutela: l'istruzione, la parità di genere, il lavoro dignitoso, la crescita economica. Inoltre è indicato il settore di appartenenza, adottando la seguente classificazione: tradizioni ed espressioni orali, arti dello spettacolo, pratiche sociali, rituali ed eventi festivi, conoscenze e pratiche riguardanti la natura e l'universo, artigianato tradizionale⁷.

Molto utile è la rappresentazione di mappe concettuali⁸ che restituiscono un quadro chiaro e nitido dei beni immateriali, offrendone una visione sia d'insieme che di dettaglio. Cliccando su uno dei cerchi della mappa interattiva, ad esempio, si ha accesso alla descrizione e al video del bene immateriale selezionato. Contemporaneamente si illuminano lo Stato e il continente di appartenenza. Viceversa, la ricerca può essere fatta a partire dallo Stato per arrivare ad evidenziare, tramite una striscia verde, il bene intangibile corrispondente.

La sezione delle mappe concettuali relative alle minacce⁹ consente una riflessione su quali sono le difficoltà principali che i 76 beni intangibili iscritti nella Lista della salvaguardia urgente, e di conseguenza la popolazione interessata, devono

⁶ L'UNESCO ha fino ad oggi riconosciuto come Patrimonio Immateriale 676 elementi in 140 Paesi del mondo. Per la lista completa: <https://ich.unesco.org/en/lists> (26 maggio 2023).

⁷ Considerando che i soggetti possono appartenere a più di un settore, 330 beni sono inseriti nell'elenco nel dominio delle tradizioni e delle espressioni orali, 347 in arti performative, pratiche sociali, rituali ed eventi festivi, 245 nelle conoscenze e pratiche sulla natura e l'universo e 342 elementi nell'artigianato tradizionale.

⁸ <https://ich.unesco.org/en/dive&display=domain#tabs> (26 maggio 2023).

⁹ <https://ich.unesco.org/en/dive&display=threat> (26 maggio 2023).

affrontare¹⁰. Anche e soprattutto per sostenere queste condizioni la sezione 6 della Convenzione del 2003 è interamente dedicata al Fondo per il patrimonio culturale immateriale (UNESCO 2003: sez. 6, artt. 25-28), specificando da cosa siano costituite le risorse e quali siano i soggetti contribuenti. Grazie a tali numerosi contributi, l'UNESCO sostiene la tutela del patrimonio vivente assegnando risorse finanziarie e tecniche agli Stati contraenti, attraverso il meccanismo di assistenza internazionale e fornendo linee guida essenziali¹¹.

In particolare è stato creato un *toolkit*, ossia un insieme di strumenti contenenti le modalità e i criteri per ricevere finanziamenti e pianificare una proposta di successo (UNESCO 2022e).

¹⁰ Gli atteggiamenti negativi individuati sono 33, tra cui conflitti (15), mancanza di rispetto (8), atteggiamenti di intolleranza (11), politiche repressive (8); le problematiche demografiche ammontano a 44 tra cui degradazione dell'habitat (8), abbondanza di persone (3), migrazione rurale-urbana (42); 21 sono i casi di decontestualizzazione tra cui congelamento, inteso come riluttanza al cambiamento (2), appropriazione indebita (2), eccessiva commercializzazione, intesa come generazione di reddito che possa influenzare l'integrità del patrimonio (6), teatralizzazione, intesa come riduzione del repertorio e pericolo di perdita del suo significato fuori dai contesti abituali (9), turismo (5); 23 stanno subendo le conseguenze del degrado ambientale come cambiamenti climatici (6), deforestazione (5), degrado dell'ecosistema (7), allevamento invasivo (5), estrazione mineraria (3), disastri naturali (1), sviluppo urbano (8), inquinamento idrico (2); tutti e 76 hanno riscontrato un indebolimento della pratica e della trasmissione per anzianità dei praticanti (52), diminuzione dei partecipanti (15), diminuzione dell'interesse giovanile (45) pochi praticanti (20), interruzione della trasmissione (12), ostacoli nella trasmissione (31), perdita di significato (29), riduzione della pratica (38) e del repertorio (22); 42 hanno risentito della globalizzazione culturale, come la standardizzazione educativa (13), l'invasività dei mass media (8), l'introduzione di nuovi passatempi (11), il rapido cambiamento socioculturale (26), i social media (2), nuovi prodotti e tecniche, produzione industriale (10), ondata di nuove tecnologie (9), utilizzo di materiali moderni (7); 44 hanno subito la perdita di oggetti o sistemi come la perdita di linguaggi ancestrali (7), di spazi culturali (21), di conoscenze (3), carenza di materiale (21); 59 hanno subito pressione economica, come l'usurpazione delle risorse alimentari (2), insufficienti risorse finanziarie (15), insufficienti compensi (23), rapida trasformazione economica (32), allenamenti faticosi (13).

¹¹ <https://core.unesco.org/en/sources-of-funding> (26 maggio 2023).

Attualmente sono stati approvati e finanziati 273 progetti, in 157 Paesi Beneficiari per un totale di US \$ 40.813.594¹².

La possibilità di accedere a questi documenti consente di assumere un ruolo di osservatore consapevole ed avere un approccio critico propositivo in modo che, quando vengono evidenziate le criticità di alcune realtà della nostra nazione, sappiamo che esistono degli strumenti per definire interventi adeguati.

La Convenzione inoltre incoraggia gli Stati contraenti a promuovere studi scientifici, tecnici e artistici, ad esplorare nuove metodologie di ricerca e ad adottare adeguate misure legali, tecniche, amministrative e finanziarie: il progetto *Osmose*, ad esempio, guidato dall'Istituto di scienze sociali della politica in Francia e dall'Accademia della cultura lettone, volto a creare una rete di ricerca internazionale sul diritto e sui quadri giuridici relativi per la salvaguardia del patrimonio immateriale.

E ancora, la Convenzione incentiva a sostenere centri culturali, istituti di ricerca e documentazione, musei, archivi e biblioteche avendo come focus principale l'aspetto educativo e didattico.

Infatti, nelle scuole primarie e secondarie sono state fornite agli insegnanti risorse on-line per collegare i contenuti del patrimonio culturale immateriale alle materie curriculari, creando specifici programmi educativi che rafforzino la pratica e la trasmissione nei settori della musica, delle arti e dell'artigianato. Tra questi, il progetto pilota *Insegnare e apprendere con il patrimonio vivente nelle scuole europee*¹³. Per quanto riguarda il settore universitario, in 13 università sono state effettuate nomine delle Cattedre UNESCO, istituendo corsi dedicati.

La lista del patrimonio intangibile UNESCO ad oggi non è esaustiva né completa, ancora molte sono le realtà che meriterebbero l'inserimento e la Convenzione non è risolutiva rispetto alle problematiche ambientali e socio politiche esistenti, ma indubbiamente ci consente di prenderne coscienza mettendo a disposizione tutti gli strumenti utili per proporre e realizzare qualsiasi progetto.

¹² <https://core.unesco.org/en/projects> (20 maggio 2023).

¹³ <https://ich.unesco.org/en/engaging-youth-for-an-inclusive-and-sustainable-europe-01051> (26 maggio 2023).

1. *Il teatro nō fuori dal Giappone: un esempio di valorizzazione di un bene immateriale*

Irina Bokova, direttrice generale UNESCO dal 2009 al 2017, nel discorso introduttivo all'assemblea del 2010, specifica: “Sebbene il termine patrimonio culturale immateriale sia relativamente recente, il concetto è antico quanto l'umanità” e “abbraccia una vasta gamma di espressioni, da quelle tradizionali a quelle contemporanee, da quelle rurali a quelle urbane” (Bokova 2010: V, traduzione di chi scrive).

La tradizione, il rito, il racconto, vengono trasmessi attraverso diversi elementi quali le maschere, i costumi, gli strumenti musicali, gli attrezzi da lavoro, l'utilizzo del corpo, con un unico denominatore comune: la condivisione di questi saperi socioantropologici e culturali nella comunità. L'opportunità di vivere in prima persona queste esperienze crea inevitabilmente una connessione - sia partecipando come semplici spettatori-osservatori, assistendo ad esempio ad un festival o ad una celebrazione, sia prendendo parte attivamente a laboratori e *workshop*.

In Italia¹⁴, a causa dell'abbandono, nei decenni, di molte festività e rituali, percepiamo la disconnessione e la perdita con la tradizione: cosa genera in noi la possibilità di ricostruire questo legame? Partecipare ai rituali rimasti in vita grazie alle conoscenze trasmesse di generazione in generazione ci consente di connetterci alla nostra interiorità, e allo stesso tempo di generare una trama di relazioni con le coscienze altrui. Non è necessario che queste usanze a cui ci si avvicina facciano parte della propria tradizione locale, anzi: molte persone si sentono più attratte da pratiche appartenenti ad altre culture e paesi, siano esse performative o artigianali e materiali. Vivere queste esperienze suscita delle domande, può portare a cambiare radicalmente la propria vita o, ancora, a sentire la necessità di approfondire queste conoscenze creando un legame con i grandi maestri che incarnano queste tradizioni. Fino ad arrivare al profondo desiderio di trasmettere con passione queste pratiche che, tra le altre qualità, hanno quella di mantenere vive memorie ancestrali radicate nella nostra essenza. Per me questa risonanza è avvenuta con il teatro *nō*. Il *nō* è un'arte sincretica nata in Giappone dalla combinazione di canto, danza, poesia e recitazione, accompagnate da musica di percussioni e flauto. Questi

¹⁴ Ad oggi, gli elementi italiani iscritti nella Lista Rappresentativa del Patrimonio Culturale Immateriale sono 16. L'elenco è disponibile all'indirizzo: <https://www.unesco.it/italianelunesco/detail/189> (26 maggio 2023).

elementi, insieme all'attore principale che, indossando una maschera, diventa tramite dello spirito del personaggio rappresentato, danno la possibilità allo spettatore di essere condotto in uno stato semimeditativo (Picelli 2013).

Rispondendo appieno ai criteri di bene intangibile, il *nōgaku* (che comprende il dramma lirico del *nō* e il teatro comico del *kyōgen* presente negli intermezzi) è stato infatti riconosciuto come Capolavoro del Patrimonio Orale e Immateriale dell'Umanità nella Prima Proclamazione del 2001, ed è stato tra i primi ad essere candidato ed inserito nella Lista dell'UNESCO. Grazie all'*International Noh Institute*¹⁵, associazione fondata a Kyoto nel 1986 con l'obiettivo - fra gli altri - di divulgare la pratica del *nō* anche presso gli studenti stranieri, ho potuto imparare alcune danze di allenamento (*shimai*) e il canto. Questo primo incontro è avvenuto in Italia, durante un *workshop* con Monique Arnaud¹⁶, una delle poche istruttrici abilitate all'insegnamento (*shihan*) di questa forma teatrale, e ho continuato a partecipare alle sue lezioni per diversi anni. Aver mosso i primi passi fuori dal Giappone mi ha permesso di osservare dal di fuori, decontestualizzata, questa forma d'arte, almeno inizialmente, facendomi riflettere sulle possibilità di superare confini e bar-

¹⁵ L'International Noh Institute (I.N.I.) è stato fondato nel 1986 da Udaka Michishige (scomparso il 28 marzo 2020), maestro di teatro *nō* della scuola *Kongō*. È un'associazione indirizzata a tutti gli stranieri che vogliono studiare il *nō* secondo le regole dell'insegnamento tradizionale, o che sono impegnati in studi e ricerche sull'argomento. L'I.N.I. organizza corsi intensivi in Giappone, a Kyoto e Matsuyama. Questi corsi si concludono con un recital in cui ogni allievo interpreta una danza imparata durante lo *stage*, e si esibisce anche nel canto. Queste iniziative, in Giappone come all'estero (Brasile e Stati Uniti), in alcune occasioni hanno ottenuto il contributo dalla Japan Foundation. Monique Arnaud coordina la sezione italiana a Milano. Le attività e gli eventi organizzati dall'International Noh Institute Italia hanno avuto diverse volte il patrocinio del Consolato Generale del Giappone a Milano. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito: <https://internationalnohinstitute.com/> (30 agosto 2023).

¹⁶ Monique Arnaud ha iniziato a studiare *nō* con Udaka Michishige nel 1984, e ora studia con i figli Udaka Tatsushige e Norishige. Ha ricevuto la licenza di *shihan* (istruttrice certificata) della scuola *Kongō* nel 1991, e ha interpretato il ruolo di *shite* (attore principale) nei *nō Hashitomi, Hagoromo, Tomoe, Aoinoue e Makiginu*. Nel 1998 ha aperto la sede italiana dell'I.N.I. a Milano, insegnando il canto e la danza *nō* della tradizione della Scuola *Kongō*. Unica istruttrice *nō* autorizzata residente in Europa, insegna canto e danza *nō* privatamente, nelle università, nelle scuole di recitazione e in altri contesti.

riere linguistiche e culturali per apprenderne la sostanza, oltre che la tecnica. Allenarmi nel canto e nelle danze con la Maestra, oltre che partecipare a dimostrazioni pensate per avvicinare il pubblico a questa disciplina, hanno instillato in me la volontà di approfondire questa realtà tanto che, dopo qualche anno, mi sono recata in Giappone per praticare con Udaka Michishige¹⁷, maestro di entrambe. Il fatto di essermi potuta avvicinare così tanto al cuore del *nō*, grazie agli insegnamenti di chi ha saputo trasmettermelo, prima ancora di averlo conosciuto direttamente nel Paese in cui è nato, mi ha portato a credere fermamente che sia possibile valorizzare un bene intangibile anche fuori dal contesto di origine, come lo è stato in questo caso, tanto da ipotizzare la nascita una scuola di *nō* in Italia. Constatando le possibilità offerte e caldegiate dall'UNESCO, il progetto potrebbe non essere irrealizzabile. A tal proposito ho ritenuto utile raccogliere il punto di vista di alcuni maestri della tradizione, che hanno gentilmente risposto alle mie domande attraverso una breve intervista¹⁸. I soggetti coinvolti sono stati gli attori Udaka Tatsushige (stile *Kongō*), erede del recente scomparso Udaka Michishige; Akihiro Yamamoto, fondatore della scuola Yamamoto (stile *Kanze*)¹⁹, e Monique Arnaud. Ne è emersa un'interessante diversità di approccio nell'esaminare vari temi. Tra questi: la possibilità di fondare una scuola di *nō* fuori dal Giappone, ad esempio in Italia; la possibilità di concorrere per un sostegno dell'UNESCO a tal fine; la possibilità di far collaborare tutte le cinque scuole tradizionali per cogliere il sostegno UNESCO; capire quanto i maestri ritengano utile la ricerca teatrale o se preferiscano un approccio più tradizionale nella trasmissione.

Udaka Tatsushige si è espresso in questi termini:

Ora comincio a pensare che dovrei rimanere in Giappone più di prima. Perché penso che sia davvero importante far crescere la connessione con la gente locale che non conosce il *nō*, come le giovani generazioni. Mi auguro quindi che un sostegno istituzionale possa aiutare gli stranieri che hanno una forte

¹⁷ Per la biografia completa del Maestro si rimanda a Fioravanti 2014.

¹⁸ Dove non diversamente indicato, la traduzione delle interviste è di chi scrive. Le interviste, avvenute tramite scambio e-mail, si sono svolte nel mese di agosto 2023 e hanno coinvolto: Udaka Tatsushige (19 agosto); Yamamoto Hakihiro (18 agosto); Monique Arnaud (30 agosto). Per la traduzione dal giapponese si ringrazia Petko Slavov, assistente e coordinatore delle performance all'estero della scuola Yamamoto.

¹⁹ Nel teatro *nō* esistono 5 scuole stilistiche: *Kanze*, *Kongō*, *Hoshō*, *Konparu*, *Kita*.

motivazione a recarsi in Giappone per studiare il *nō* per poter, ad esempio, diventare un attore *nō*. Ritengo anche sia importante incentivare la ricerca teatrale prendendo ispirazione dalle tecniche *nō* acquisite. E poi possiamo viaggiare in altri Paesi per condividere il *nō* con persone che lo studiano in Giappone.

E penso che gli attori di *nō* debbano aiutare a creare queste connessioni, perché dedicandoci ogni giorno al *nō*, non abbiamo abbastanza tempo per fare lavoro extra. Se ottenessimo un sostegno istituzionale, penso che potremo far crescere il nostro patrimonio in una buona direzione.

Così, invece, Yamamoto Hakihiro:

Nonostante la sua antica tradizione di sette secoli il *nō* è un'arte dello spettacolo ancora viva, che ha il potere di commuovere il pubblico. Riconosciuto come patrimonio nazionale del Giappone e patrimonio immateriale dell'umanità dell'UNESCO, non ha smesso di evolversi, ma si è innalzato al di sopra della necessità di soddisfare il pubblico per garantirsi la sua esistenza. Questo fatto mette il *nō* nella posizione unica di mantenere intatta la sua forma, ma allo stesso tempo di diffondere i suoi fondamenti perché possano diventare una solida base per un'arte performativa qualitativamente nuova. I mezzi di espressione del *nō* hanno il potere di toccare il pubblico e credo che questi mezzi possano, o addirittura debbano, essere impiegati da altri generi per raggiungere l'obiettivo finale dell'arte, per spostare il pubblico e quindi 'teletrasportarlo' in una realtà parallela, per trasmettere in modo convincente un messaggio importante.

Quindi, sì, credo che una scuola *nō* fuori dal Giappone possa aiutare a realizzare questo potenziale. Il *nō* ha molto da offrire, non importa se ci si avvicina a livello professionale o come *hobby*. Finora il *nō* non è stato molto accessibile al di fuori del Giappone e credo che tutte le scuole dovrebbero unire gli sforzi per cambiare questo stato delle cose. A questo punto, la collaborazione tra tutte le cinque scuole può rivelarsi un po' impegnativa, ma credo che il processo dovrebbe iniziare da qualche parte. Tutti gli stili sono in grado di rappresentare fedelmente il *nō* e di realizzare il suo potenziale per influenzare altre forme d'arte. Tuttavia, tale compito non può essere svolto dalle sole scuole, c'è un bisogno sostanziale di assistenza logistica e finanziaria a livello governativo e internazionale.

Monique Arnaud, invece, sostiene:

Se si dovesse creare una “scuola”, dovrebbe essere un centro di ricerca e documentazione, al quale potrebbero contribuire diverse università e accademie teatrali; dovrebbero offrire residenze di studio, la possibilità di praticare il teatro *nō* e di produrre opere originali scaturite dal periodo di studio e di approfondimento. Lo spazio di pratica dovrebbe essere adeguato²⁰. Spesso i luoghi messi a disposizione non hanno le dimensioni adatte, le superfici sono spesso rigide, ruvide, disomogenee, causando stress ai tendini, rigidità della spina dorsale. Oltre alle difficoltà di natura tecnica e ambientale, economica, non essendo un insegnamento ‘di massa’, come le arti marziali, è difficile ricavarne un ritorno economico, e spesso manca la costanza o la regolarità dell’impegno da parte dell’allievo, per tanti motivi.

Allo stadio attuale mi sembra un progetto irrealizzabile, perché non esiste nemmeno in Giappone una scuola onnicomprensiva. Quello di cui parlo nelle mie risposte riguarda solo l’allenamento di base dell’attore *shite*, ma bisogna tener presente i musicisti²¹ e gli altri ruoli, e considerare almeno la presenza di un attore *waki* (attore secondario). Tutte queste competenze appartengono a scuole diverse, e sono ulteriormente suddivise tra scuole stilistiche diverse. Per questo motivo è difficile persino organizzare un tour di spettacoli all’estero, quindi a maggior ragione pensare ad impegni regolari di insegnamento all’estero. Anche limitandosi al solo insegnamento del canto e della danza degli attori *shite*, attori di scuole diverse ogni tanto fanno delle rappresentazioni congiunte, ma sorgono difficoltà, perché devono danzare su un brano musicale in parte diverso di quello della loro scuola, a maggior ragione per degli stranieri principianti dover sempre ristrutturare in modo diverso quanto imparato diventerebbe controproducente. Inoltre si sa che la designazione di beni immateriali della tradizione orale a patrimonio dell’umanità ha suscitato battaglie e rivalità tra sedicenti detentori dell’autenticità di una o dell’altra tradizione.

²⁰ Un palco *nō* (*butai*) è costituito da legno levigato adatto al passo scivolato *hakobi*, ed il palco centrale misura circa 6 metri per 6.

²¹ L’orchestra *Hayashi* è costituita da quattro elementi: un flauto, *nōkan*, e tre strumenti a percussione (un tamburo da spalla, il *kotsuzumi*, un tamburo da anca, lo *ōtsuzumi*, denominato anche *ōkawa* ed infine il *taiko*, quest’ultimo non presente in tutte le opere).

Sarei decisamente più favorevole alla ricerca contemporanea, già adoperata da attori e registi, francesi in particolare, dagli inizi del Ventesimo secolo fino ai giorni nostri. È la strada che ho seguito personalmente nelle mie regie di teatro musicale, per non contribuire a ghettizzare il nō in contesti puramente giapponesi e per non limitarlo all'offerta di un intrattenimento esotico. Il Theatre Nohgaku²², ad esempio, del quale si può o meno apprezzare il taglio stilistico, ha saputo insegnare, formare e produrre spettacoli sia provenienti dal repertorio classico che nuove creazioni. Penso che il risultato di tanti impegni individuali a lungo termine, e i sostegni di istituzioni e agenzie di produzioni arrivino solo in un secondo tempo.

Le interviste sono state anche l'occasione per conoscere il rapporto, se esistente, tra le scuole giapponesi e l'UNESCO, e per approfondire la questione della trasmissione agli studenti stranieri.

Entrambi i maestri residenti in Giappone, e per quanto concerne le loro scuole di riferimento, non hanno avuto contatti diretti con l'UNESCO - anche se il Maestro Udaka Tatsushige tiene a precisare che "sia utile per far conoscere il teatro nō" ed è fiducioso che la tutela del Patrimonio intangibile possa aiutare a far "crescere il nostro patrimonio in una buona direzione", sentendo forte la necessità di aiuti esterni ed incentivi "per trasmettere alle prossime generazioni di attori, artigiani e pubblico".

La scuola Yamamoto, ad esempio, dal 2011 riceve il supporto di istituzioni come l'Agenzia giapponese per gli affari culturali, la Japan Foundation e l'EU Japan Fest, sia per gli spettacoli sia per *workshop* all'estero. Tuttavia, Yamamoto Hakihiro precisa che "molto spesso il sostegno finanziario non è sufficiente a coprire tutte le spese, quindi lo Yamamoto Noh Theater compensa il deficit. I nostri progetti all'estero sono sempre in rosso, ma insistiamo per diffondere l'arte del nō in tutto il mondo". In merito alla formazione di studenti stranieri e alle attività all'estero, prosegue:

²² Il Theatre Nohgaku è un'istituzione fondata nel 2000 da Richard Emmert e da un gruppo di artisti di lingua inglese formati nelle tecniche nō. Tra le finalità: educare gli studenti e il pubblico in generale sulle arti del nō. I suoi partecipanti hanno creato spettacoli contemporanei ispirandosi ai racconti e alle tecniche nō. Diversi maestri attori e musicisti nō giapponesi hanno lavorato su progetti specifici per performance complete del nō tradizionale giapponese.

Non abbiamo ancora considerato un corso dedicato soprattutto all'educazione degli studenti stranieri. Detto questo, ci siamo impegnati molto per rendere le nostre esibizioni *nō* più accessibili a spettatori stranieri e i nostri laboratori sono fruibili sia da dilettanti che da professionisti ed è irrilevante la loro conoscenza della lingua o il loro *background* culturale. Dal 2010 l'obiettivo principale dei nostri spettacoli e *workshop* all'estero è stato quello di lasciare una parte della nostra arte e tradizione come retaggio, in modo che possa continuare a ispirare le persone molto tempo dopo il nostro ritorno in Giappone. Il *nō* come arte performativa ha trascorso il livello di "intrattenimento" dell'esistenza e si è evoluta in una forma d'arte "educativa". È una nave che contiene la quintessenza dei valori tradizionali del Giappone, valori che credo debbano essere condivisi con il mondo. Per questo i nostri spettacoli all'estero sono sempre accompagnati da laboratori e dimostrazioni. Questi non solo forniscono al pubblico la chiave per comprendere i mezzi di espressione presenti nel *nō*, ma infondono anche un'esperienza che dura tutta la vita. Finora abbiamo tenuto *workshop* di vari livelli e sessioni di formazione speciale per gli attori locali al fine di includerli nei nostri spettacoli (*Momijigari* all'Opera nazionale bulgara, *Tsuchigumo* e il *nō* contemporaneo *Orpheus* al teatro romano antico presso Plovdiv, in Bulgaria²³). Collaboriamo spesso anche con istituzioni locali (scuole o orfanotrofi) per includere i bambini nei nostri spettacoli coinvolgendoli in vari ruoli durante gli interludi *ai-kyōgen* tra gli atti. I laboratori rivolti al grande pubblico durano solitamente circa 60-90 minuti, mentre quelli rivolti ai professionisti (ballerini, attori ecc.) possono prolungarsi un'intera settimana (2-3 ore al giorno). In questi casi non rilasciamo alcun certificato, le capacità appena acquisite dei partecipanti devono parlare da sole. Utilizzare i mezzi di espressione del *nō* per espandere gli orizzonti di un artista è vitale per affermare il *nō* come Patrimonio Mondiale. Educare gli artisti stranieri nella nostra tradizione e nei nostri valori contribuirà sicuramente a mantenere viva e pertinente la nostra arte.

Interessanti sono anche le riflessioni del Maestro Udaka Tatsushige, che sottolinea come sia molto utile trasmettere a culture diverse: un modo, dice, di "pren-

²³ Il teatro *nō* Yamamoto è stato fondato a Osaka nel 1927. Per un approfondimento sulle attività: <http://noh-theater.com/>; <https://eu-japanfest.org/meet-up/artist/profile/398> (30 agosto 2023).

dere aria fresca”. Con l’umiltà che lo contraddistingue, inoltre, osserva come quelle siano occasioni per imparare da chi ha forte motivazione nella pratica e nello studio e, allo stesso tempo, momenti importanti per “guardarmi con un occhio obiettivo.” E prosegue:

Per insegnare *nō* agli altri come maestri dobbiamo dedicare la nostra vita al *nō*. Ma ora abbiamo meno problemi rispetto a prima. Possiamo allenarci con internet e viaggiare per il mondo. Se vuoi conoscere profondamente il *nō*, non è un grosso problema. Dipende dalla tua motivazione. Naturalmente dovete vivere con il maestro se cercate di essere grandi maestri, ma potete farcela.

Altre utili riflessioni sono emerse dal dialogo con la *shihan* Monique Arnaud, in particolare su quale sia per lei il senso del riconoscimento UNESCO del *nō*.

Al momento della nomina a patrimonio culturale intangibile, eravamo agli inizi di questa iniziativa, venne recepita come privilegio di pochi eletti. A 20 anni di distanza questo patrimonio immateriale ha proliferato, e non c’è niente di male, ma in mancanza di sotto-categorie ritrovare il teatro *nō* affiancato alla pizza napoletana in una specie di *Wunderkammer* delle culture non conferisce un valore aggiunto né all’uno, né all’altra. Le mie risposte, frutto di un’esperienza di lungo corso, sono sicuramente meno incoraggianti di quelle che possono arrivare dai maestri giapponesi che si esibiscono all’estero solo per brevi periodi e che riscontrano innanzitutto l’entusiasmo del pubblico.

In merito al contributo e all’aiuto delle istituzioni per incentivare e divulgare il *nō* in Italia, prosegue:

Le Istituzioni prima di muoversi devono essere sollecitate. Quando si sono mosse è stato in risposta ad iniziative di istituzioni o imprese culturali, giapponesi, anche se esse venivano trasmesse attraverso imprese o associazioni culturali italiane. Alcuni docenti universitari dell’area degli studi giapponesi o dei beni culturali hanno contribuito a promuovere la diffusione del teatro *nō* durante gli ultimi vent’anni, ma se si parla solo di spettacoli e mostre, non di insegnamento, l’impatto degli scambi avvenuti negli anni ’80 del Novecento mi sembra maggiore, di più lungo respiro di quelli recenti, ma riponeva anche sull’impegno personale di cultori del *nō* italiani e giapponesi, oltre a quello di agenti e istituzioni.

Rispetto alla trasmissione del *nō* agli stranieri afferma:

Credo sia ancora agli albori e contribuisca poco alla dinamica del mondo del *nō*. La sua trasmissione e diffusione in Giappone rimangono invece impegni prioritari e cresce l'offerta di *workshop*, proposte di spettacoli creativi, collaborazioni con artisti di formazione diversa tra cui *kabuki* e opera lirica. Per percepire la profondità e l'efficacia estetica, etica e performativa del *nō* non c'è bisogno di "studiare", basta praticarne la gestualità con costanza, ma per non fermarsi ad un livello elementare bisogna immergersi nella concretezza del contesto culturale, materiale, spirituale, inserendosi all'interno di un gruppo di allievi guidato da un maestro, accettandone i ritmi e le dinamiche. La lingua e la cultura non devono per forza essere una premessa, ma diventano in parte una necessità, e in parte un desiderio per nutrire la propria ricerca e andare di pari passo con il gruppo di appartenenza.

Concludendo, posso affermare che le riflessioni dei maestri hanno, in parte, incentivato le mie speranze per la creazione di una scuola di teatro *nō* in Italia, facendo tesoro delle utili considerazioni frutto della loro esperienza e saggezza. Gli ostacoli maggiori confermati sono di natura economica e logistica: riprodurre fedelmente il *nō* in tutti gli elementi che lo costituiscono e quindi il palco, le maschere, i costumi, l'orchestra è oggettivamente arduo. Ciò nonostante, lavorare per ottenere il supporto che l'UNESCO e altre istituzioni potrebbero fornire è fondamentale. Esempi come le tournée all'estero²⁴ e spazi teatrali come il Théâtre du Soleil in Francia possono essere di utile ispirazione. Rispetto alla pratica si evince che lo studio in Giappone al momento sia fondamentale, ma ciò non toglie che nel tempo l'aumento di insegnanti *shihan* all'estero e la collaborazione di persone che abbiano la stessa serietà nel trasmettere e divulgare il *nō* possano costituire un importante nucleo per la sua crescita. Un aspetto molto importante da tenere in considerazione, ed è ciò che il Maestro Udaka Michishige mi ha maggiormente trasmesso, è che il *nō* certamente ha una componente estetica importante, ma sono i messaggi e gli insegnamenti presenti nel repertorio²⁵ così come l'allena-

²⁴ Faccio qui riferimento, tra i vari esempi possibili, alla tournée europea del Maestro Udaka Michishige avvenuta nel 2017 a Parigi, Dresda e Berlino, dove per l'occasione si sono montati dei palchi di *nō* modulari temporanei.

²⁵ I circa 240 componimenti presenti nel repertorio hanno radici che affondano nel mito e

mento del canto e della danza a costituirne l'essenza. Il nō è prima di tutto una disciplina, un costante lavoro sulla consapevolezza del corpo e del respiro e questo trascende qualsiasi confine.

Bibliografia

- BETHE, M., BRAZELL, K., 2000, *Dance in the Nō theater. Volume one: dance analysis*, Cornell University East Asia Papers, Ithaca (NY).
- BOKOVA, IRINA, 2010, *Foreword* by the Director-General of UNESCO, in UNESCO, *Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage - 2010 Edition*, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189761.locale=en>, pp. V-VII.
- BORTOLOTTO, CHIARA, a cura di, 2008, *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.
- BOSCOLO MARCHI, MARTA, a cura di, 2022, *Trame giapponesi. Costumi e storie del teatro nō al museo d'arte orientale di Venezia* (catalogo della mostra), Antiga edizioni, Crocetta del Montello.
- CASARI, MATTEO, 2001, *La verità dello specchio. Cento giorni di teatro Nō con il maestro Umewaka Makio*, Il principe costante Edizioni, Pozzuolo del Friuli (UD).
- CORNU, M., VAIVADE, A., MARTINET, L., HANCE, C., eds, 2020, *Intangible Cultural Heritage Under National and International Law: Going Beyond the 2003 UNESCO Convention*, Edward Elgar Pub, Cheltenham, pp. 1-14.
- FENOLLOSA, E., POUND, E., 1966, *Il teatro giapponese nō*, Vallecchi Editori, Firenze.
- FIORAVANTI, FABIO MASSIMO, 2014, *La via del Noh. Udaka Michishige: attore e scultore di maschere*, CasadeiLibri Editore, Padova.
- PETRILLO, PIER LUIGI, 2020, *Diritti culturali e cibo. La tutela giuridica del patrimonio culturale immateriale e il ruolo dell'UNESCO*, in SCAFFARDI, L., ZENO-ZENCOVICH, V., a cura di, *Cibo e diritto. Una prospettiva comparata*, vol. 1, Romatrepress, Roma, pp. 81-112. Contributo disponibile anche all'indirizzo <https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2020/06/cidi-sczz-1.pdf> (3 ottobre 2023).
- PICELLI, CRISTINA, 2013, *Inori (Preghiera), analisi metodologica di un shinsaku nō di Udaka Michishige*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, inedita.
- MALM, WILLIAM P., 2000, *Traditional Japanese music and musical instruments*, nuova edizione, Kodansha International, Tokyo.

sono intrisi di elementi religiosi shintoisti e buddhisti. La pratica stessa si rifà a principi di ascendenza filosofico-religiosa.

- SAVARESE, N., BARBA, E., 1998, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Argo, Lecce.
- TARASCO, ANTONIO LEO, 2008, *Diversità e immaterialità del patrimonio culturale nel diritto internazionale e comparato: analisi di una lacuna (sempre più solo) italiana*, in «Amministrazione in cammino», pp. 1-24, https://amministrazioneincammino.luiss.it/wp-content/uploads/2010/04/16119_Diversita-e-immaterialita-del-patrimonio-culturale-_tarasco.pdf (25 ottobre 2023).
- UDAKA, MICHISHIGE, 2010, *The secrets of noh masks*, Kodansha International, New York.
- UNESCO, 2003, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (italiano)*, <https://www.unesco.it/>. La Convenzione nelle altre lingue è disponibile all'indirizzo <https://ich.unesco.org/en/basic-texts-00503> (25 ottobre 2023).
- UNESCO, 2022a, *Convention For The Safeguarding Intangible Cultural Heritage, Decision of the Intergovernmental Committee For The Safeguarding of The Intangible Cultural Heritage: 5.EXT.COM 5*, <https://ich.unesco.org/en/decisions/5.EXT.COM/5> (29 gennaio 2023).
- UNESCO, 2022b, *Convention For The Safeguarding Intangible Cultural Heritage, Ninth session of the General Assembly: 9.GA*, <https://ich.unesco.org/en/9ga>.
- UNESCO, 2022c, *Functions of the General Assembly of the States Parties to the 2003 Convention, Resolution of the General Assembly: 9.GA 13*, <https://ich.unesco.org/en/Decisions/9.GA/13>.
- UNESCO, 2022d, *Convention For The Safeguarding Intangible Cultural Heritage, Decision of the Intergovernmental Committee For The Safeguarding of The Intangible Cultural Heritage: 17.COM 6.b*, <https://ich.unesco.org/en/decisions/17.COM/6.B> (29 gennaio 2023).
- UNESCO, 2022e, *Toolkit for requesting International Assistance from the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, <https://ich.unesco.org/en/toolkit-for-requesting-international-assistance-01294>.

Sitografia

- NOH, <https://www.the-noh.com/> (5 ottobre 2023).
- INTERNATIONAL NOH INSTITUTE, <https://internationalnohinstitute.com/> (5 ottobre 2023).
- RESILIART, <https://www.unesco.org/creativity/en/activities/resiliart> (25 ottobre 2023).
- SCUOLA YAMAMOTO, <http://noh-theater.com/> (5 ottobre 2023).
- NOH THEATRE NOHGAKU, <https://www.theatrenohgaku.org/> (5 ottobre 2023).
- THEATRE DU SOLEIL, <https://www.theatre-du-soleil.fr/> (5 ottobre 2023).

Il Cristianesimo in Giappone. Tradizioni nascoste e il coraggio per la fede

313

OLIMPIA NIGLIO, PAOLO GIULIETTI

Avent'anni dalla Convenzione Unesco del 2003 per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale è interessante riflettere sul valore della nostra esistenza e come dialogare con ciò che siamo e con ciò che ci circonda. Emergono temi importanti come quello della cultura da cui dipende il riconoscimento di appartenenza, l'identità culturale e quindi le nostre radici e i valori propri di una comunità. In particolare, l'appartenenza fa da medio tra l'essere radicati e l'essere membri di una comunità, che corrisponde a dire che nessuno è radicato in sé stesso, ma ciascuno ha bisogno di un legame con altri per avere radici e il tutto fa riferimento anche al luogo a cui ci riferiamo (Cocchini 2010). Il bisogno di *appartenenza* è dunque espressione di un bisogno primario, legato ad un ordine genetico *radici - appartenenza - comunità* su cui è interessante riflettere e il concetto è strettamente connesso a quello delle tradizioni. Relativamente a queste ultime è da chiarire che le tradizioni mutano nel tempo; infatti, non solo non sono mai restate sempre uguali, ma esse stesse rappresentano un alveo in cui sono confluite e confluiscono, come in una rete orizzontale, culture diverse e apporti diversi (Pioletti 2021). Questo concetto dialoga poi con quello dell'identità culturale "come proprietà sostantiva di un gruppo umano" (Dei 2011: 117), che l'antropologia coglie e oggettivamente descrive come funzione, come costruzione di pratiche e processi in cui il coinvolgimento di sentimenti etnici e religioni, come nel caso specifico del Giappone con il tema del cristianesimo nascosto, diventa una pratica nelle quali le persone si riconoscono nelle diversità e su queste fondano la loro stessa umanità. Da tutto ciò risulta chiaro il fatto che in ogni comunità, in ogni città, vi

è sempre un vissuto condiviso, pluriforme e ricco di sensi sincronici e diacronici, che precede e accompagna la vita dei soggetti che fornisce anche significati pratici e teorici, fondamentali per l'orientamento della nostra esistenza.

Studiosi come Adam B. Seligman, professore di Cultura delle Religioni all'Università di Boston, parlano di *realtà comunitaria*, dove l'appartenenza non è che il passato di ognuno di noi, le nostre tradizioni, le nostre storie, i gusti, le festività, i giudizi morali, i confini di ciò che è lecito e proibito, le paure e i desideri (Seligman, Wasserfall, Montgomery 2016).

È proprio attraverso tutto questo che si esprime quel patrimonio di esperienze e concezioni, stratificato e trasmesso, che viene classificato come patrimonio intangibile ma che altro non è che patrimonio vivente.

Questo concetto rimette al centro il valore antropologico del patrimonio culturale che trova un'interessante esperienza nel sud del Giappone dove a partire dalla fine del XIX secolo è riemerso un patrimonio religioso espressione della volontà di una comunità che per oltre tre secoli, occultamente e per motivi politici locali, ha custodito interessanti tradizioni connesse al cristianesimo giunto nel Sol Levante nella metà del XVI secolo (Niglio 2018; Zambarbieri 2020).

Intanto alla fine del XVI secolo proprio questo tema dell'*appartenenza*, nel sud del Giappone, è stato anche l'artefice di pregiudizi che, in una parte della società, hanno fortemente condizionato il dialogo con lo straniero-barbaro e allo stesso tempo hanno reso impossibile un'intesa dialogica e una corretta interpretazione della realtà tanto da determinare eventi che hanno segnato fortemente la storia di questa nazione e il suo dialogo con l'altro. Il tutto è stato il risultato di un comportamento che non ha saputo stimolare un lavoro critico e soprattutto di verifica dell'altro ma si è semplicemente opposto al diverso e quindi ha rinunciato a conoscere.

Questa esperienza nel sud del Giappone ha dimostrato che l'appartenenza è da intendersi anche in termini ascrittivi, ovvero nel modo in cui l'azione di una persona non dipende dalla volontà o dalle capacità della persona stessa ma da contesti in cui si viene a trovare; intanto proprio da questi contesti si sviluppano sistemi e tradizioni che per conoscerli non possiamo limitarci all'analisi dei fatti ma dobbiamo andare oltre il visibile.

Certamente, alla fine del XVI secolo il tema dell'evangelizzazione cristiana in Giappone si andava ad inserire in un contesto socio-politico molto complesso ed articolato e le cui ragioni trovano radici molto antiche, ma è proprio da queste che è fondamentale ripartire per comprendere il significato dell'appartenenza e delle molte azioni che hanno segnato il decorso della storia.

In verità fino a tutta la metà del XVI secolo le terre d'Oriente non erano state coinvolte nel processo di evangelizzazione cristiana. Le tracce più antiche di questo cammino di evangelizzazione risalgono ai cristiani nestoriani, ossia legati alla dottrina di Nestorio, patriarca di Costantinopoli (IV-V sec. d.C.), che giunsero nelle lontane terre d'Oriente intorno al VII secolo d.C. Ne è testimonianza anche un antico monumento, una stele che fu eretta dai cinesi alla fine dell'VIII secolo e di cui si conservano alcuni resti oggi custoditi presso il Beilin Museum in Xi'an nella provincia di Shaanxi nella Cina Centrale, ed una sua riproduzione è custodita presso il Museo Etnografico Missionario presso la Città del Vaticano (Delconte 2016).

Queste antiche tracce sono state poi ripercorse secoli dopo con l'arrivo dei francescani rappresentati dal francescano Giovanni da Pian del Carpine (attuale Magione in Umbria) che compì una prima importante impresa raggiungendo la regione di Karakorum al fine di convincere il Khan di convertire i Tartari al cristianesimo. Era il 1246 e l'arrivo del francescano non fu accolto con fervore tanto che superate avverse vicende rientrò in patria l'anno seguente non avendo portato a termine il suo compito. Diversamente nel 1260 giunsero alla corte del Khan (nel frattempo trasferitasi nell'attuale Pechino) i fratelli Polo, mercanti veneziani che dopo un lungo ed interessante viaggio ebbero modo di ritornare a Venezia avendo aperto nuove ed importanti rotte commerciali.

Intanto il periodo che va dal 1245, con la partenza di fra Giovanni da Pian del Carpine, fino a tutto il XVI secolo soprattutto Frati Minori francescani svolsero un ruolo molto importante di dialogo e molti di loro furono inviati dai papi in Oriente come Ambasciatori di pace e Ambasciatori di fede. Questi impegni rientravano infatti nelle opere di diplomazia attuate dalla chiesa di Roma anche per evitare l'avanzata dei Mongoli verso l'Europa. I Frati Minori svolsero soprattutto una missione esplorativa e di conoscenza ma nel frattempo ebbero occasione di radicarsi e nonché di stabilire buone relazioni con le popolazioni di quei territori fino ad allora sconosciuti. Ovviamente la loro opera trovò poi, nel frate Giovanni da Montecorvino Rovella, una svolta molto interessante in quanto furono tradotti nella lingua locale molti testi sacri e questo facilitò l'opera di conversione e di avvicinamento. Intanto il compito svolto da frate Giovanni da Montecorvino fu tale da essere venerato come santo dai cristiani in Cina e le sue opere sono state per la Compagnia di Gesù che giunse in quei territori due secoli e mezzo più tardi (Roncaglia 1954).

L'arrivo della Compagnia di Gesù, fondata nel 1540, sulla scia dei mercanti spagnoli e portoghesi, segna una svolta importante nel processo di evangelizzazione dell'Oriente. I Gesuiti per primi si erano insediati sulle coste meridionali dell'India,

della Cina e del Giappone e in particolare nel porto di Goa in India, a Malacca in Malesia, a Macao in Cina e nella prefettura di Nagasaki in Giappone. Fu però il gesuita Francisco Saverio Javier (1506-15052), spagnolo nato presso la comunità di Navarra, ad essere stato il pioniere del cristianesimo in Oriente. Fu infatti indicato da Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù, affinché intraprendesse un viaggio verso le Indie per divulgare la parola di Gesù (Mongini 2011). Fu così che Francisco nel 1541 partì alla volta dell'Oriente giungendo prima in India e poi a Malacca in Malesia dove ebbe modo di incontrare una comunità giapponese che lo convinse a spingersi fino alle terre dell'estremo oriente raggiungendo il porto di Kagoshima all'estremità sud dell'isola di Kyushu. Purtroppo la sua esperienza fu molto breve dato che Francisco Javier morì nel 1552 sull'isola Shangchuan, nel sud della Cina, durante il viaggio di rientro in patria, ma certamente pose le basi per un interessante sviluppo del cristianesimo (Boscaro 1977). Infatti, nel 1582 due gesuiti italiani Matteo Ricci, marchigiano, e Michele Ruggieri, pugliese, giunsero in Cina per stabilirsi nella capitale. Fu qui che l'opera di evangelizzazione di Matteo Ricci iniziò a consolidarsi grazie anche al parallelo e importante lavoro di diplomazia che mise in atto sin dal suo arrivo in Oriente. Una politica di dialogo culturale che aveva favorito l'ingresso dei gesuiti presso le principali famiglie e governi cinesi. Un esempio significativo il caso del gesuita Giuseppe Castiglione (1688-1766), missionario ma principalmente pittore alla corte imperiale di Pechino e molti dei suoi capolavori sono custoditi presso i musei imperiali di Pechino e di Taipei (Beonio-Brocchieri 2017).

Un'azione diplomatica che aveva sin dal principio favorito anche la presenza di Francisco Javier in Giappone sin dal suo arrivo nel 1549 e dove la Compagnia di Gesù, in meno di mezzo secolo, aveva dato luogo non solo ad una forte espansione del cristianesimo ma aveva anche attivato importanti progetti di viaggi diplomatici dal Giappone verso Roma. Un ruolo fondamentale in questo settore diplomatico fu svolto dal gesuita Alessandro Valignano (1539-1606) che non solo aveva aperto la Cina alla Compagnia di Gesù ma una volta giunto in Giappone nel 1579, fu promotore dell'importante missione in Occidente per la consacrazione al cristianesimo delle terre d'Oriente, missione nota anche come Ambasciata Tensho partita da Nagasaki il 20 febbraio 1582 e rientrata in Giappone nel 1590.

Intanto, seppur sin dal principio la Compagnia di Gesù aveva istaurato un avvicendamento improntato sul dialogo e sulla messa in atto di azioni diplomatiche soprattutto nei riguardi dei poteri governativi locali, i risvolti furono tutt'altro che favorevoli in Giappone. Alla fine del XVI secolo ebbe inizio il regime dello shogu-

nato Tokugawa (1603-1867) che considerò la presenza dei gesuiti e poi dei francescani e dei domenicani una vera minaccia alla stabilità del paese (Boscaro 2008).

Fu così che furono emanati i primi editti contro i missionari occidentali che, nonostante fossero stati invitati ad abbandonare quanto prima il paese, continuarono le loro azioni missionarie in forma meno evidente ma pur sempre illegale per il nuovo governo. Le prime persecuzioni iniziate a Nagasaki a partire dal 1597 diedero inizio ad un periodo molto difficile e di grandi martiri (Volpe 2019).

Ovviamente le storie dell'evangelizzazione cristiana nello stesso periodo perseguirono risultati ben differenti nelle diverse terre d'Oriente; tuttavia il contributo di Francisco Javier e dei suoi successori confratelli missionari ha contribuito a costruire importanti ponti culturali tra Oriente e il vecchio continente cristiano.

Chiarite le ragioni storiche che hanno determinato questo importante patrimonio intangibile del "cristianesimo nascosto" in Giappone a partire dalla seconda metà del XVI secolo, risulta adesso importante introdurre un altro concetto, che è quello della distinzione tra *essenza* ed *esistenza* delle azioni dei missionari occidentali in Oriente, senza però perdere di vista la loro stretta relazione. È vero, infatti, che la libertà di azione deve sempre fare i conti e dialogare con la realtà di riferimento e rispondere al meglio alle esigenze di questa realtà. Ecco che l'appartenenza è, dunque, interpretabile come stato di fatto da cui emanciparsi per liberare le azioni e quindi la creatività. Quindi concedere a queste azioni lo spazio adeguato e necessario per raggiungere una propria autonomia morale nel rispetto dei diritti individuali, senza con questo annientare le identità delle singole comunità. Una identità che sarà tanto più forte e ben strutturata quanto maggiore è la conoscenza che noi abbiamo della nostra appartenenza e delle nostre radici e quindi della nostra Cultura. Questo tema è al centro dei processi di evangelizzazione che hanno caratterizzato il Giappone sin dal primo incontro con i missionari occidentali; ma in che senso l'essere radicati può costituire un bisogno e non un impedimento, un vincolo o una subordinazione passivizzanti? Analizzando il tema da un punto di vista antropologico l'esistenza connessa ad una precisa appartenenza non si limita ad affermare che essere parte attiva di una certa tradizione, dei suoi modi di vita, della sua cultura, della sua progettualità trasmetta contenuti e metodi garantendo sicurezza agli individui e continuità alla loro comunità, ma piuttosto consente, che attraverso tale appartenenza, il soggetto sia messo in grado di elaborare la sua specifica identità e trasmettere la sua esperienza. Avere radici culturali significa costruire un proprio patrimonio di conoscenze che richiede necessariamente un continuo scambio esistenziale con altri soggetti significativi e un vitale inserimento in universi simbolici di umanità e non la chiusura in perimetri circoscritti, apparentemente rassicuranti,

ma alla fine solo fuorvianti e improduttivi. Anche queste ultime sono importanti tematiche che fanno riflettere sugli esiti non sempre positivi che si sono manifestati in Oriente sin dai primi incontri con la cultura Occidentale.

Ma a questo punto non possiamo esimerci da analizzare, seppur brevemente, una relazione fondamentale del senso di comunità e di appartenenza: il dialogo tra l'Io e l'Altro e tutto questo trova spunto proprio nelle esperienze realizzate durante i primi incontri dei missionari nel Sol Levante. In questo complesso dialogo interviene in maniera dirimente l'autonomia creativa del pensiero occidentale capace di esercitare empatia su altri soggetti, ma che nell'incontro con l'Oriente ha avuto difficoltà ad essere accettato proprio perché di difficile interpretazione per una struttura mentale strutturata su paradigmi non variabili.

Questa osservazione è una legge molto elementare proprio dello spirito e della psiche umana nella cultura occidentale, secondo la quale l'Io ha bisogno dell'Altro al fine di poter conoscere se stesso e insieme all'altro di generare e di essere generato. Di conseguenza, l'Altro non coincide con l'estraneo con cui contrattare azioni di disprezzo come spesso avviene, ma al contrario è l'essere con cui stabilire una proficua relazione in quanto costituisce una figura indispensabile al cammino dell'autocoscienza e della crescita del singolo. E via via che il soggetto, attivato e alimentato nella sua identità, prende consapevolezza concreta di sé, è in grado di compiere il lavoro di valutazione responsabile della tradizione cui appartiene e di discernimento dei suoi valori culturali. In questo modo la figura complessiva dell'identità del soggetto è circolare e diacronicamente a spirale: attraverso la sollecitazione ed educazione da parte del suo contesto prossimo l'autonomia costitutiva matura in autonomia morale ed è resa capace di retroagire in modo critico sulla tradizione ricevuta e condivisa (Botturi 2018).

Si comprende allora come l'appartenenza comunitaria non sia solo questione di contenuti, servizi o funzioni da svolgere per conto di qualcuno, ma sia soprattutto un luogo di attivazione indispensabile della propria identità concreta e responsabile dove le nostre azioni, grazie alla creatività e all'etica umana, sono state e saranno in grado di produrre importanti patrimoni culturali risultato di quella esistenza che rende possibile ogni buona azione e creazione.

Ecco che una consapevolezza culturale e una riconosciuta appartenenza comunitaria sta alla base dell'esistenza e della responsabilità sociale di cui i patrimoni culturali ne sono il risultato e dove il primo patrimonio è proprio quello della nostra stessa esistenza, senza la quale nulla sarebbe possibile. Infatti, il primo patrimonio da tutelare e da valorizzare è proprio quello della persona, della comunità senza la quale non è possibile pensare al significato del patrimonio da questo generato (Ni-

glio 2016). Gli attori umani nascono, prosperano, vivono, muoiono, e contribuiscono a dare senso al proprio mondo e a quello degli altri attraverso azioni che hanno segnato la storia dei territori e non c'è dubbio che proprio la determinazione di queste azioni finalizzate a trasmettere i principi della fede abbia particolarmente influito poi sui processi di evangelizzazione in Oriente.

In verità non possiamo vivere senza questo dialogo con la comunità. Infatti, nonostante tutte le complicazioni che spesso ne derivano non c'è possibilità di vita umana o di realizzazione al di fuori di questa relazione che, seppure a tanti piace definirla intangibile, essa è soprattutto vivente ed è la più importante perché rappresenta l'esistenza dell'umanità sul pianeta, così come dimostrano anche i risultati culturali espressi proprio dalla continuità della fede di cui il cristianesimo nascosto in Giappone è testimonianza.

Infatti il patrimonio culturale è espressione delle comunità che lo hanno creato e realizzato. Questo patrimonio, qualsiasi sia il contesto a cui è associato, rappresenta quell'insieme di espressioni, conoscenze, pratiche e abilità, che si tramandano da generazioni ma sempre sottoposte anche ai cambiamenti del tempo e alle necessità evolutive delle stesse comunità.

Affermata la genitorialità di questo patrimonio culturale alle comunità risulta interessante conoscere la ricchezza dei valori da questo espressi e trasmessi nell'ambito delle differenti geografie e dei gruppi sociali, al fine di individuare le modalità e i criteri più opportuni per un'adeguata salvaguardia di questa creatività umana. Pertanto, il patrimonio culturale intangibile, o meglio definito come patrimonio vivente, è la rappresentazione della nostra esistenza; infatti, questo disegna, modella e realizza ciò che noi siamo stati, ciò che siamo e come agiamo nel mondo.

Il patrimonio vivente, in quanto tale, è dinamico, cambia ed è sottoposto ad una costante evoluzione e alla base della sua creazione c'è l'identità genitoriale di coloro che lo hanno pensato e realizzato, quindi necessariamente si collega al passato e dialoga con il presente. Così, tutti numerosi patrimoni viventi che possiamo riscoprire nel mondo posseggono una ricca matrice creativa, espressione delle diversità rappresentative e tecniche che risultano fondamentali per comprendere il significato di questo patrimonio nella vita quotidiana delle comunità.

Alla base di questa creatività ci sono poi i valori culturali viventi, ossia le persone legate alle identità locali, alle memorie ancestrali, alle credenze, ai simbolismi dei luoghi e a tutte quelle manifestazioni che generano questo patrimonio messo in atto e trasmesso all'interno delle comunità.

La storia che connette l'Occidente al Giappone, a partire dalla metà del XVI secolo, ci racconta proprio di importanti fenomeni migratori di questi patrimoni vi-

venti (i missionari) e di come questi si siano adattati poi in diversi altri gruppi sociali, determinando nuovi paesaggi culturali ricchi di aspetti sincretici. Tutto questo ha favorito l'evolversi della creatività, un atto essenziale per comprendere la pratica e il cambiamento del patrimonio vivente nei singoli luoghi e quindi un aspetto imprescindibile per comprendere il significato del "cristianesimo nascosto", i suoi simboli e la sua evoluzione nel tempo.

Questi aspetti trovano un interessante riconoscimento in numerose carte, principi e dichiarazioni internazionali in particolare la Dichiarazione del Québec del 2008 sulla conservazione dello spirito del luogo. Un altro riconoscimento internazionale che unisce il luogo al patrimonio culturale vivente e include i valori associativi delle tradizioni con il luogo, è il criterio VI della Convenzione dell'UNESCO del 1972 sulla protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale. Più recentemente, la Convenzione UNESCO del 2003 per la salvaguardia del patrimonio culturale intangibile è dedicata espressamente al patrimonio vivente e identifica in modo specifico i luoghi culturali propri di una comunità, collegando il tangibile con l'intangibile secondo un approccio integrato come previsto anche nella Dichiarazione di Nara del 1994 e nella successiva Dichiarazione di Yamato del 2004. Anche più recenti revisioni in corso delle carte internazionali sul patrimonio intangibile certificano a pieno titolo come i luoghi e le comunità siano i principali custodi del loro patrimonio culturale, espressione a sua volta anche del riconoscimento dei diritti umani secondo la Dichiarazione universale delle Nazioni Unite del 1948 e a cui si sono poi collegati i concetti sottolineati anche nella Dichiarazione dei principi etici dell'ICOMOS 2014 articolo 3, e nella Dichiarazione di Buenos Aires 2018 che segna il 70° anniversario della Dichiarazione universale dei diritti umani.

Una diversità culturale, quella del patrimonio vivente, che ci pone di fronte ad un panorama complesso ma straordinario in cui la sua salvaguardia è cruciale per tutte le comunità perché questo rappresenta le persone, le singole identità, le specifiche culture e solo la sua trasmissione potrà rafforzare il DNA culturale dei popoli, la cui catena genetica interagendo con altre si evolve e si rigenera continuamente, favorendo così una rivisitazione dei contenuti delle nostre eredità.

Il riferimento biologico del patrimonio culturale trova poi un crescente interesse se analizziamo questo nell'ambito della conservazione dei paesaggi culturali che rappresentano proprio le relazioni tra le persone, i luoghi e le specifiche identità creative, luoghi il cui carattere è il risultato dell'azione e dell'interazione di fattori naturali e/o umani come affermato dalla Convenzione europea del paesaggio approvata dal Consiglio d'Europa del 2000.

Il concetto di patrimonio bioculturale trova affermazione anche nel documento *Links between biological and cultural diversity UNESCO* del 2008 in cui il patrimonio analizzato alla luce della sua natura biologica non è altro che “la somma totale delle differenze del mondo, indipendentemente dalla sua origine. Comprende la diversità biologica a tutti i suoi livelli, la diversità culturale in tutte le sue manifestazioni (compresa la diversità linguistica), dalle idee individuali a intere culture; e, soprattutto, le interazioni tra tutte queste”. Pertanto, proprio la diversità biologica genitoriale del patrimonio culturale determina la straordinaria varietà dello stesso attraverso molteplici aspetti: lingua e diversità linguistica, cultura materiale, conoscenza e tecnologia, modi di sussistenza (che includono le diverse modalità di vita sulla terra), relazioni economiche, relazioni sociali e sistemi di interazione.

Se caliamo tutto questo sui singoli territori di appartenenza e quindi riferiamo il tutto al tema del cristianesimo nascosto in Giappone, non è difficile comprendere che per conoscere e valorizzare il patrimonio culturale proprio della fede è fondamentale inserire questo all'interno di un quadro concettuale e metodologico necessariamente interdisciplinare e dinamico. Pertanto, ogni comunità deve prendere consapevolezza delle molteplici interazioni che intervengono nella realizzazione del patrimonio culturale, delle innumerevoli diversità, così come i fattori che lo creano, lo mantengono o anche lo minacciano. Da qui la necessità di procedere con progetti finalizzati a perseguire l'attuazione di azioni concrete per mantenere le interazioni positive tra valori biologici e paradigmi culturali del patrimonio ereditato, quindi legami tra l'eredità biologica e quella culturale che diventano strumenti fondamentali per raggiungere uno sviluppo sostenibile e soprattutto rispettoso delle diversità delle comunità locali. Ciò è quanto è affermato anche dalla Dichiarazione sulle diversità culturali, UNESCO 2001, in cui all'articolo 1 si afferma che:

la cultura assume forme diverse nel tempo e nello spazio. Questa diversità si incarna nell'unicità e nella pluralità delle identità dei gruppi e delle società che compongono il genere umano. Come fonte di scambio, di innovazione e di creatività, la diversità culturale è necessaria all'umanità come la biodiversità lo è per la natura. In questo senso, è il patrimonio comune dell'umanità e deve essere riconosciuta e affermata a beneficio delle generazioni presenti e future (UNESCO 2001: art. 1).

Tutto questo trova un riscontro molto importante anche nell'ambito della Raccomandazione UNESCO del 2015 riguardante la protezione e la promozione dei

musei locali e delle collezioni, la loro diversità e il loro ruolo nella società. Questa Raccomandazione richiama l'attenzione dei governi sull'importanza di proteggere e promuovere i musei e le collezioni, per essere partner dello sviluppo sostenibile attraverso la conservazione e la tutela del patrimonio, la protezione e la promozione della diversità culturale, la trasmissione della conoscenza lo sviluppo scientifico, lo sviluppo delle politiche educative, la formazione continua, la coesione sociale, e lo sviluppo delle industrie creative e dell'economia turistica.

È in questo ampio contesto culturale, che investe tutti i paesi del mondo, che si inseriscono perfettamente anche le tradizioni e la cultura del cristianesimo nascosto di cui il Museo dei 26 Martiri a Nagasaki è custode. Qui la fede cristiana, seppure solo apparentemente cancellata, grazie alla sua capacità di mettersi in dialogo con le tradizioni popolari è sopravvissuta grazie a quel patrimonio vivente senza il quale non sarebbe stato possibile conoscere e valorizzare questa antica tradizione. Così il cristianesimo nascosto riconosciuto nel 2018 quale patrimonio dell'umanità è espressione dell'identità di una comunità che senza rinunciare alla sua appartenenza ha dato vita ad una nuova essenza che nel corso di oltre tre secoli ha saputo stimolare ed incoraggiare la continuità della fede cristiana e il tutto senza contraddire o contrastare le tradizioni locali, ma al contrario dando vita a forme sincretiche che meritano di essere comprese e valorizzate nel rispetto della sacralità di quei luoghi dove tante persone hanno saputo affrontare la morte per la fede.

Questa storia, legata a terre lontane, è chiaramente espressione di un pluralismo culturale di cui la società contemporanea è fortemente caratterizzata e ogni azione di valorizzazione dovrà garantire sempre più un'interazione armoniosa tra persone e gruppi con identità culturali plurali, varie e dinamiche, nonché favorire la convivenza pacifica attraverso politiche di inclusione e partecipazione attiva. Sarà proprio l'antico pluralismo culturale del patrimonio vivente del "cristianesimo nascosto" la radice da cui dobbiamo ripartire per rigenerare e risignificare questa eredità dell'umanità, espressione di una straordinaria diversità culturale attraverso la quale far rifiorire il valore della fede.

Per questo motivo, questa straordinaria eredità deve essere conservata, valorizzata e rigenerata per essere trasmessa alle generazioni future come testimonianza dell'esperienza e delle aspirazioni umane fondate sulla fede, così da rendere consapevoli le generazioni presenti e future dei valori autentici che hanno indotto tanti missionari e civili a perdere la vita per non perdere il patrimonio della fede.

Un patrimonio intangibile che il progetto *Thesaurum Fidei* promosso dall'Arcidiocesi di Lucca e realizzato nel maggio 2023 ha inteso approfondire al fine di far conoscere e condividere le tante testimonianze di eroica fedeltà a Cristo che hanno

suscitato ammirazione ed emulazione ma che si trovano tutt'oggi in situazioni sempre più di minoranza, numerica e culturale. Ma se avremo lo stesso coraggio che hanno avuto i nostri missionari e i tanti cristiani giapponesi morti per la fede tali circostanze non saranno un ostacolo per continuare a vivere il Vangelo e a testimoniare la gioia della fede; diversamente potranno schiudere orizzonti inediti per un fecondo rinnovamento della Chiesa e della sua presenza tra gli uomini e le donne d'oggi (Giulietti - Niglio 2023a; 2023b).

Infine, proprio il progetto *Thesaurum Fidei* ha consentito di rimettere al centro il valore culturale e il patrimonio intangibile dell'attività missionaria e dei "cristiani nascosti" che continuano a sostenere la vita della Chiesa ancora oggi in tutto il Giappone, offrendo esempi su come vivere coraggiosamente la propria fede e quindi valorizzando la propria identità culturale. Un compito complesso ma sapiente quello che ci trasmette il "cristianesimo nascosto" in Giappone, capace di essere esemplare per quanti sono interessati ad avvicinarsi ad altre culture senza giudicare e al contempo ad arricchire continuamente il proprio bagaglio culturale e quindi quell'intangibilità abile nell'alimentare consapevolmente il valore della propria e dell'altrui esistenza.

Bibliografia

- BEONIO BOCCHIERI, PAOLO, 2017, *Confucio e il Cristianesimo*, Luni editrice, Sesto San Giovanni.
- BOSCARDO, ADRIANA, 1977, *Francesco Saverio e Alessandro Valignano in Giappone (1549-1600)*, CLUEC, Venezia.
- BOSCARDO, ADRIANA, 2008, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, Cafoscarina, Venezia.
- BOTTURI, FRANCESCO, 2018, *Universale, plurale, comune. Percorsi di filosofia sociale*, Vita e Pensiero, Milano.
- COCCHINI, FRANCESCA, 2010, *Il cristianesimo: le sue origini alla ricerca di un'identità*, in «Critica del Testo», Cercando l'Europa, n. XIII, vol. 3: 89-98.
- DEI, FABIO, 2011, *Identità, culture e mondi della vita*, in (a cura di) FALDINI L. - PILU E., *Saperi antropologici, media e società civile nell'Italia contemporanea*, CISU, Roma, pp. 117-23.
- DEL CONTE, ROBERTO CARLO, 2016, *Il nestorianesimo. Appunti per un'eresia cristologica*, Fadia editore, Mede (PV).
- GIULIETTI, P., NIGLIO, O., 2023a, *Thesaurum Fidei. Missionari Martiri e Cristiani Nascosti in Giappone 300 anni di eroica fedeltà a Cristo*, Catalogo delle mostre, Lucca 6-31 maggio 2023, Pacini Fazzi Editore, Lucca.

- GIULIETTI, P., NIGLIO, O., 2023b, *Thesaurum Fidei. Missionari Martiri e Cristiani Nascosti in Giappone 300 anni di eroica fedeltà a Cristo*, Atti del Convegno internazionale, Palazzo Ducale di Lucca, 6-7 maggio 2023, Pacini Fazzi Editore, Lucca (in corso di stampa).
- MONGINI, GUIDO, 2011, «*Ad Christi similitudinem*». *Ignazio di Loyola e i primi gesuiti tra eresia e ortodossia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- NIGLIO, OLIMPIA, 2016, *Il Patrimonio Umano prima ancora del Patrimonio dell'Umanità*, in «*Cities of Memory*», n. 1, vol. 1, pp. 46-51.
- NIGLIO, OLIMPIA, 2018, *Paesaggio sacro e architettura cristiana nella Prefettura di Nagasaki*, Aracne editrice, Roma.
- PIOLIETTI, ANTONIO, 2021, *Radici, identità, cittadinanza, cittadinanza attiva*, in «*Dialoghi Mediterranei*», <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/radici-identita-cittadinanza-cittadinanza-attiva/> (5 ottobre 2023).
- RONCAGLIA, MARTINIANO, 1954, *I francescani in Oriente durante le Crociate*, Volume I (sec. XIII). serie IV-tomo I, The Franciscan Centre of Christian Oriental Studies, Cairo.
- SELIGMAN, A. B., WASSERFALL, R. R., MONTGOMERY, D. W., 2016, *Living with Difference How to Build Community in a Divided World*, University of California.
- VOLPE, ANGELINA, 2019, *Il cristianesimo in Giappone: storie di coraggio e di dolore*, Urbaniana University, Press Città del Vaticano.
- ZAMBARBIERI, ANNIBALE, 2020, *Kakure kirishitan: un approccio alla religione, alla politica e alla cultura del periodo Tokugawa*, in CAROLI, R., NEGRI, C., RUPERTI, B., a cura di, *Sguardi sul Giappone contemporaneo*, Cafoscarina, Venezia, pp. 137-147.

Sitografia

- DIOCESI DI LUCCA, *Il progetto internazionale Thesaurum fidei promosso dall'Arcidiocesi di Lucca*, <https://www.diocesilucca.it/thesaurumfidei/> (05 ottobre 2023)
- UNESCO, *Hidden Christian Sites in the Nagasaki Region*, <https://whc.unesco.org/en/list/1495/> (05 ottobre 2023)
- UNESCO, 2003, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage UNESCO*, <https://ich.unesco.org/doc/src/15164-EN.pdf> (05 ottobre 2023)
- UNESCO, 2008, *Links between biological and cultural diversity UNESCO*, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000159255> (05 ottobre 2023)

L'arma segreta dell'Armenia. Il *duduk* a difesa dell'identità nazionale

LEONARDO DELFANTI

1. Il conflitto per il Nagorno-Karabakh

Il Nagorno-Karabakh è una regione a maggioranza armena all'interno dell'Azerbaijan, oggetto di tensioni militari da diversi decenni. La disputa si basa principalmente su questioni di identità etnica, territoriale e storica tra l'Azerbaijan e l'Armenia. L'area geografica in questione è situata nell'Asia centrale meridionale ed è abitata principalmente da armeni, ma faceva parte dell'Azerbaijan durante il periodo sovietico. Durante gli anni Ottanta e Novanta il conflitto si è intensificato, culminando in una guerra aperta tra l'Azerbaijan e i separatisti armeni del Nagorno-Karabakh, sostenuti dall'Armenia.

Da parte armena la contesa delimitazione sovietica del Nagorno-Karabakh venne sommersa all'interno di un più ampio spazio bellico che incorporava conquiste territoriali. In Azerbaijan, il Nagorno-Karabakh è stato cancellato dalla mappa nazionale, ma i paesaggi mediatici, la retorica politica e l'insegnamento della storia hanno sempre più incorporato un ruolo centrale per gli armeni nella definizione delle coordinate storiche, politiche e spaziali dell'Azerbaijan (Broers 2019: 8, dove non esplicitato la traduzione è di chi scrive).

Nella sua opera Broers (2019: 8) analizza il conflitto nell'ottica della cultura geopolitica delle due nazioni rivali, ognuna delle quali con i propri "miti e le narrazioni

raccolte attraverso cui le élite e la popolazione più ampia concettualizzano il luogo, le origini, gli ideali e le alleanze del loro stato in un mondo di stati”.

Secondo tale teoria i confini delle due nazioni sono incompatibili poiché in contrasto con quell'insieme di valori quali orgoglio, lealtà, amore, passione, pregiudizio, odio e ragione che scaturiscono dalla dimensione e dalla forma del “geocorpo” di una nazione.

In questo senso, il conflitto ha un eminente carattere culturale dal momento che ha alternato l'*hard power* degli interessati con il *soft power*, inteso con la definizione di Joseph Nye (2004) come la capacità di ottenere ciò che si vuole attraverso l'attrazione piuttosto che la coercizione, ossia attraverso l'uso attrattivo della cultura e delle idee politiche di una nazione per giustificarne l'esistenza agli occhi dell'opinione pubblica interna ed esterna.

Con il declino dell'Unione Sovietica negli anni Ottanta e l'aumento del nazionalismo etnico, le tensioni tra Azerbaijan e Armenia si riaccessero. Nel 1988, l'Assemblea del Nagorno-Karabakh votò per unirsi all'Armenia, scatenando proteste e violenze. L'anno successivo, il Soviet Supremo dell'Azerbaijan revocò lo status autonomo del Nagorno-Karabakh, provocando un conflitto aperto tra le forze azere e i separatisti armeni.

Nel 1991, l'Azerbaijan dichiarò la sua indipendenza dall'Unione Sovietica, seguendo l'esempio dell'Armenia. Il Nagorno-Karabakh, tuttavia, continuò a cercare l'autodeterminazione e l'unione con l'Armenia.

L'indipendenza dell'Azerbaijan e dell'Armenia, riconosciuta a livello internazionale all'inizio del 1992, portò il loro conflitto a un nuovo livello interstatale. L'Azerbaijan sentì immediatamente di avere un argomento ancora più forte di prima. Formalmente, i nuovi stati mantennero i loro vecchi confini e così il Nagorno-Karabakh era ed è una parte riconosciuta a livello internazionale dell'Azerbaijan. Gli armeni rischiarono l'ignominia internazionale, rivendicando una parte di un paese indipendente: per evitare il problema dichiararono il Nagorno-Karabakh “indipendente” e quindi non più sotto la responsabilità di Erevan (De Waal 2013: 162).

Ciò portò a una guerra su vasta scala tra le due parti, accompagnata da gravi violazioni dei diritti umani, massacri e pulizia etnica di ampie aree. Dopo il cessate il fuoco, mediato dalla Russia, il conflitto entrò in una fase di stallo duratura con numerosi tentativi di mediazione da parte di organizzazioni internazionali, come l'OSCE (Organizzazione per la Sicurezza e la Cooperazione in Europa). Nonostante

le discussioni di pace, le aggressioni occasionali e gli scontri di confine continuarono, mantenendo alta la tensione tra le parti coinvolte.

Nel settembre 2020, il conflitto per il Nagorno-Karabakh si è riaperto in modo catastrofico. Le ostilità si sono intensificate con gravi bombardamenti indiscriminati e l'uso di armi pesanti, causando un numero elevato di vittime e distruggendo infrastrutture civili. Entrambe le parti si sono accusate reciprocamente di aver scatenato l'escalation.

Dopo settimane di combattimenti, l'Azerbaijan ha ottenuto importanti successi militari, riconquistando diverse regioni precedentemente controllate dagli armeni. Con la situazione che minacciava di sfuggire al controllo, l'Armenia ha accettato di aprire i negoziati sotto l'egida della Russia. Il 10 novembre 2020, i leader dell'Azerbaijan, dell'Armenia e della Russia hanno firmato un accordo di pace¹ che ha messo fine alle ostilità e stabilito il controllo dell'Azerbaijan sulle regioni occupate e un corridoio di collegamento tra l'Azerbaijan e l'Enclave di Nakhchivan.

Il conflitto ha avuto gravi conseguenze umanitarie, con migliaia di morti e feriti e centinaia di migliaia di sfollati e rifugiati. Il Nagorno-Karabakh rimane una fonte di tensione tra l'Azerbaijan e l'Armenia, con rischi di ripresa delle ostilità in qualsiasi momento. La questione dei profughi e dei territori occupati rimane irrisolta, mentre la presenza di forze di pace russe nella regione è destinata a mantenere una certa stabilità, sebbene anche questo aspetto abbia suscitato preoccupazioni.

2. L'identità nazionale armena e l'importanza del riconoscimento ICH UNESCO

Durante il conflitto l'identità nazionale è diventata una componente essenziale per entrambe le parti coinvolte. Specialmente per l'Armenia, il Nagorno-Karabakh è considerato centrale nella narrazione della memoria collettiva del patrimonio storico e culturale della nazione.

Il significato culturale e simbolico del Nagorno-Karabakh per entrambi i popoli non può essere sopravvalutato. Per gli armeni, il Karabakh è l'ultimo

¹ <https://www.commonspace.eu/news/document-full-text-agreement-between-leaders-russia-armenia-and-azerbaijan> (15 aprile 2023).

avamposto della loro civiltà cristiana e il rifugio dei principi e vescovi armeni prima dell'inizio dell'era turca. L'Azerbaijan parla di esso come una culla, una scuola, un santuario, il luogo di nascita dei loro musicisti e poeti (De Waal, 2013: 3).

La questione identitaria si è acuita particolarmente da quando l'Azerbaijan ha metodicamente agito per smantellare il patrimonio culturale armeno presente nei territori contesi. Secondo un rapporto pubblicato nel 2019 dalla rivista d'arte «Hyperallergic», il governo azero si è impegnato in una sistematica cancellazione delle tradizionali croci votive e di pietra, le Khachkar, nel Nakhichevan, l'enclave azera racchiusa tra l'Armenia e la Turchia. Le prove, raccolte negli anni anche grazie all'impiego di immagini satellitari², hanno dimostrato che tale pratica è stata ampiamente utilizzata anche nel Nagorno-Karabakh.

Conseguentemente, la conservazione e la protezione del patrimonio sono diventate una priorità per il governo; diverse organizzazioni, tra cui la piattaforma di ricerca indipendente Monitoring of the Cultural Heritage of Artsakh (2022a, 2022b) e Caucasus Heritage Watch, tengono traccia dei pericoli a cui è soggetto il patrimonio materiale e immateriale con l'obiettivo di pubblicizzare e organizzare il monitoraggio internazionale sulla conservazione del patrimonio armeno attraverso tutti i meccanismi possibili. Un notevole passo avanti è stato ottenuto quando diversi attori internazionali, tra cui l'Unione Europea (European Parliament 2022), hanno lanciato moniti d'allerta volti a preservare un bene iscritto dal 2010 nella lista ICH UNESCO.

La candidatura ICH UNESCO dell'Armenia, di cui è membro dal 1992, è dunque frutto di una strategia di *soft diplomacy* capace di articolare strumenti messi in campo dal diritto internazionale per riaffermare le proprie ragioni, in un momento storico in cui è costretta sul piano politico e militare ad accettare un ruolo sempre più marginale nello scacchiere caucasico. “Gli Armeni della regione del Nagorno-Karabakh hanno fatto uso del loro diritto di autodeterminazione, uno dei principi fondamentali del diritto internazionale, per organizzare un referendum per chiedere l'indipendenza dall'Azerbaijan” (Voskanyan 2022: 146). La politica culturale armena ha dunque come scopo la preservazione e la diffusione dell'interesse col-

² Realizzate dall'AAAS - American Association for the Advancement of Science, e consultabili all'indirizzo: <https://www.aaas.org/resources/high-resolution-satellite-imagery-and-destruction-cultural-artifacts-nakhchivan-azerbaijan> (23 ottobre 2023).

lettivo verso il proprio patrimonio culturale, specialmente tra i giovani. Gli obiettivi del programma di governo³ sono: l'introduzione di sistemi di gestione museale moderni, l'attuazione di programmi culturali al fine di trasferire conoscenze, competenze tecniche e tecnologiche per la promozione dei beni immateriali, il miglioramento del quadro giuridico in materia di monumenti storici e culturali immobili e dei meccanismi per la concessione del loro uso, l'incoraggiamento dei flussi di investimento finanziario, l'implementazione della cooperazione con le organizzazioni internazionali e il settore privato, l'aumento dell'accesso al mercato internazionale del turismo, il ripristino delle tradizioni locali e la creazione di una banca dati per la conservazione del patrimonio culturale immateriale.

A partire dal 2006, con la ratifica ufficiale della convenzione ICH UNESCO del 2003, l'Armenia ha messo dunque in moto una serie di iniziative per proteggere e promuovere a livello globale il suo patrimonio culturale. Grazie ad alcuni investimenti volti a implementare il suo patrimonio immateriale come strumento attivo di politica culturale, è riuscita negli ultimi quindici anni a iscrivere ben sette dei suoi beni nella lista dei Patrimoni Culturali Immateriali dell'Umanità. Tra questi il *duduk*, lo strumento musicale tradizionale armeno per eccellenza. Fondi di ricerca permanente sono stati allocati all'Università Statale di Erevan e agli Istituti di Archeologia ed Etnografia, Arte, Letteratura, Lingua dell'Accademia Nazionale delle Scienze. Attenzione specifica è poi stata donata ad organizzazioni capillari, capaci di attrarre ed educare i cittadini, come l'Hovhannes Sharambeyan Center of Folk Creativity e il Museum of Wood Art. Questo successo è stato possibile grazie al cambio di paradigma adottato dalla Convenzione ICH (UNESCO 2003), il cui Articolo 2 ha aperto a una rappresentazione dinamica piuttosto che topografica della cultura e dell'identità di un popolo: "definendo l'ICH in relazione alle comunità piuttosto che ai luoghi, la Convenzione 2003 si allontana dalle definizioni territoriali" (Hafstein 2007: 93, traduzione di chi scrive). Tuttavia, proprio a causa di quest'apertura alla trasversalità piuttosto che alla toponomastica il riconoscimento ICH UNESCO ha suscitato tensioni e controversie nel contesto dei conflitti etnici e territoriali. Nel caso in analisi, l'Azerbaijan ha espresso preoccupazioni riguardo alla candidatura ICH dell'Armenia, affermando che ciò avrebbe dovuto tener conto delle espressioni

³ Programma pubblicato sul sito del Ministero dell'Educazione, Scienza, Cultura e Sport della Repubblica Armena: <https://escs.am/am/news/4415> (18 settembre 2023).

culturali delle popolazioni azerbajiane che hanno vissuto nella regione del Nagorno-Karabakh (Bortolotto 2016: 46-47).

3. *L'importanza del duduk*

Il *duduk* o *tsiranapogh*, che letteralmente significa “strumento a fiato di albicocca”, è considerato l’oboe armeno. Si tratta di un strumento in legno di albicocco ad ancia singola o doppia caratterizzato da un tubo cilindrico con sette e più fori per le dita e un foro per il pollice (Nercessian 2001: 17-19). Nel 2008 è stato ufficialmente iscritto nell’elenco rappresentativo del patrimonio culturale immateriale dell’umanità dell’UNESCO. Questo riconoscimento ha rappresentato una vittoria importante per l’Armenia, in quanto ha confermato la rilevanza culturale del *duduk*, sottolineandone l’unicità dell’identità musicale. Allo stesso tempo, ha contribuito a preservare e diffondere la tradizione musicale armena a livello globale, fornendo una piattaforma per la promozione dell’identità nazionale anche durante il conflitto.

Vige un acceso dibattito sulla storia del *duduk*, che si fonde con quella di strumenti simili nella regione caucasica. Secondo i musicologi armeni il *duduk* sarebbe a pieno titolo parte del loro patrimonio nazionale in quanto l’inizio della sua storia nella regione precede l’era volgare, con le più antiche testimonianze durante il regno del sovrano Tigrane II (95 - 55 a.C.), nel periodo considerato “l’età dell’oro” della Grande Armenia. Nercessian stesso (2001: 38, traduzione di chi scrive) ricorda che “il significato del *duduk* gioca un ruolo cruciale nell’identità nazionale”.

Il *duduk* viene tuttora prodotto esclusivamente a mano, da sapienti artigiani, e non esiste una produzione industriale. La consistenza e la capacità di amplificazione del suono del legno di albicocco dell’area geografica armena conferiscono allo strumento tonalità uniche e suoni morbidi ben riconoscibili.

La discussione sull’originalità dello strumento non è marginale, dal momento che nel 2021 l’Azerbaijan e la Turchia, suscitando la reazione del governo armeno, hanno sottoposto alla candidatura ICH UNESCO il *balaban* e il *mey*, strumenti assai simili al *duduk*, sia per forma che per sonorità⁴. La questione dell’originalità si com-

⁴ *The ministry clarified the position regarding the application of Azerbaijan to include the balaban in the UNESCO list*, pubblicato sul sito Arminfo all’indirizzo: https://arminfo.info/full_news.php?id=50873&lang=3 (4 luglio 2023).

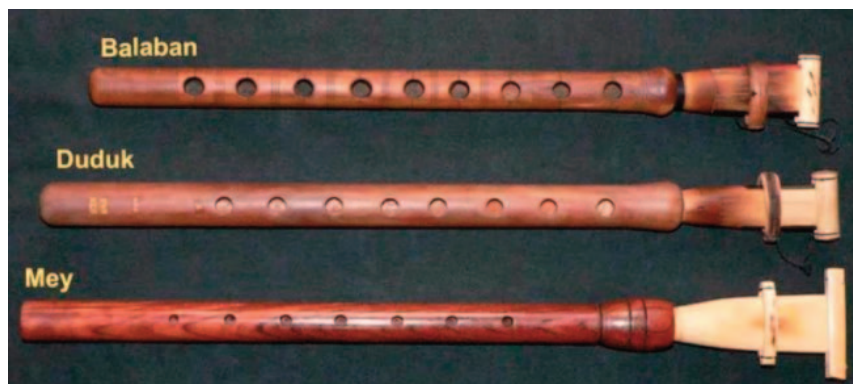


Fig. 1 - Confronto tra balaban, duduk e mey.

plica ancora di più dal momento che per alcuni studiosi, sia il *duduk* che il *balaban* deriverebbero direttamente dal *mey* turco. D'altronde è lo stesso Nercessian a dirci che “sembra molto probabile che nella qualità del suono e nella tecnica di riproduzione, il *duduk* rurale di questo periodo assomigliasse molto al *mey* della Turchia orientale, una regione allora abitata da un gran numero di armeni” (2001: 29).

La musicologa turca Songül Karahasanoglu parte da questo assunto per sostenere una comune discendenza tra il *duduk*, il *balaban* e il *mey* turco, tutti e tre, a suo dire, derivanti dalla tradizione musicale egiziana. L'autrice cita anche Nercessian per giustificare la sua teoria: “Spesso, da bambino, ho sentito i miei genitori e i miei nonni usare la parola *dūdük* in espressioni turche riferite a un fischio” (2008: 444, traduzione di chi scrive). Tuttavia, proprio Nercessian stesso mostra come il processo di identificazione del *duduk* quale strumento musicale nazionale sia frutto di un percorso di europeizzazione dell'Armenia, iniziato nel momento in cui una coscienza nazionale vera e propria ha cominciato a formarsi:

Questa natura distintiva di forme e norme europee ‘copiate’ dotate di autentiche creazioni popolari armene, ha permesso loro di essere concepite come un'incarnazione e rappresentative della cultura naturale. Ignorare il ruolo delle agenzie non governative nella produzione continua di forme di cultura popolare ‘nazionale’ europeizzata significa ignorare il fatto che questa stessa produzione abbia goduto del suo acme al culmine del nazionalismo armeno nel terzo quarto del XIX secolo (Nercessian 2001: 35).

La maggior parte degli studiosi occidentali è concorde nell'affermare che lo strumento abbia circa 1500 anni di vita, e secondo Jonathan McCollum è uno dei più antichi strumenti aerofoni del mondo, raffigurato in diversi manoscritti medievali:

È in realtà l'unico strumento veramente armeno sopravvissuto attraverso la storia, e come tale è un simbolo dell'identità nazionale armena. Il duduk è spesso rappresentato in manoscritti miniati armeni e risale al tempo di Tigran il Grande. Il duduk è riconoscibile per il suo tamburo, che è inconfondibile (Turpin 2010).

Il dibattito ha presto travalicato la sua natura accademica. In un'intervista per l'agenzia stampa Armedia, Karine Hakobyan, filosofa politica e autrice del libro *The Nation State in the Context of Modernity and Post-modernity*, così riassume la polemica sull'originalità dello strumento:

Voglio chiarire che una cultura è creata da popoli indigeni che hanno vissuto e lavorato nella loro terra natale per millenni. La cultura si sta creando nel corso dei millenni. I popoli nomadi non possono creare cultura, figuriamoci cultura artistica. Questo è teoricamente impossibile. Pertanto, sia l'Azerbaijan che la Turchia non possono pretendere di essere autori di un patrimonio artistico (Hakobyan 2020).

Secondo la linea ufficiale della Repubblica Armena, il *duduk* costituisce il cuore della musica tradizionale armena. Per tali ragioni Arsen Petrosyan, celebre suonatore di *duduk*, afferma che molti Armeni lo considerano come lo strumento che più eloquentemente esprime il calore, la gioia e la loro storia.

Grazie a una legge del 2009 dedicata al patrimonio culturale immateriale (Republic of Armenia 2009), volta a catalogare, promuovere e finanziare attività nazionali e internazionali specificatamente dedicate, l'Armenia oggi alloca fondi specifici per la diffusione del proprio patrimonio immateriale in tutto il mondo.

Una partnership culturale con l'Unione Europea assicura fondi per la promozione e l'implementazione della cultura armena con i Paesi Membri dal 2019, anno in cui il Caucaso è stato inglobato tra i soggetti dell'European Neighbours policy. Tale fondo garantisce all'Armenia una costante presenza all'interno delle iniziative culturali europee quali Days of European Heritage e Museum Night. Un'attenzione particolare è poi data alla musica e al teatro, supportate dai fondi dell'Artist in Re-

sidence program. Oltre a ciò, dal 2021 l'Armenia è inclusa tra i partner dell'EU4Culture project, il cui obiettivo è la salvaguardia e l'implementazione di iniziative culturali all'interno delle aree rurali del Paese.

Nella sua definizione di patrimonio culturale intangibile, l'UNESCO sottolinea come non rientrino in questa categoria solo tradizioni appartenenti al passato, ma anche pratiche contemporanee e attive. In questo senso, il *duduk* sta affrontando una trasformazione potenzialmente pericolosa. La sua popolarità ha subito negli anni una decrescita e, da strumento popolare e di uso comune, il *duduk* sta diventando una prerogativa di alcuni musicisti professionisti. Il processo appena evidenziato prende il nome di teatralizzazione. Questo fenomeno avviene quando il patrimonio culturale intangibile viene praticato fuori dal suo contesto abituale, in particolare, come nel caso del *duduk*, su un palco. Vengono modificati il luogo, il pubblico e soprattutto il significato della pratica, con il rischio di una semplificazione della stessa (per esempio la diminuzione del repertorio musicale). La cultura si trasforma in *performance* (Mohacsi 2019).

4. Il duduk come strumento di pace

Nel corso dei conflitti in Nagorno-Karabakh, il *duduk* ha svolto anche un ruolo simbolico come strumento di pace e dialogo. Le performance del *duduk*, a volte insieme ad artisti azeri e di altre culture, hanno cercato di promuovere la comprensione reciproca tra le diverse comunità coinvolte nel conflitto. Queste iniziative hanno dimostrato come la musica e la cultura possano agire come ponti di comunicazione e coesione sociale, contribuendo alla promozione della cooperazione tra le diverse identità culturali nel Caucaso meridionale.

Un'iniziativa degna di nota è Melody for Harmony (International Exchange Alumni 2016), promossa dall'ambasciata statunitense in Armenia. Il progetto, che ha visto uniti musicisti armeni e turchi in una serie di esibizioni nei rispettivi paesi, aveva come punto centrale la promozione del bagaglio culturale comune.

Durante e dopo il conflitto, diversi suonatori di *duduk* hanno tenuto concerti e performance come simbolo di resistenza e speranza per il popolo armeno. Queste esibizioni spontanee sono state un modo per mantenere viva la tradizione musicale armena, ma anche per sollevare il morale delle persone e trasmettere un senso di speranza e forza di fronte alle avversità (Bergmann 2019).

In Italia, Devorg Dabaghyan, considerato tra i più virtuosi e talentuosi musicisti armeni, è stato nel 2022 ospite presso Oriente-Occidente Festival di Rovereto

con il concerto *Odi e lamenti di pace dall'Armenia*. L'evento, a cui ha presenziato anche l'Ambasciatrice Straordinaria e Plenipotenziaria della Repubblica d'Armenia presso la Repubblica Italiana, Tsovinar Hambardzumyan, è stato scelto per la sottoscrizione dell'Armenia al Memorandum di Pace della Fondazione Campana dei Caduti di Rovereto (Delfanti 2022). L'adesione dell'Armenia ha così portato il numero delle bandiere a 104, per ricordare il patto di pace approvato nel novembre 1984 dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite con la Dichiarazione sul Diritto dei Popoli alla Pace.

Lo scorso aprile, si è tenuto un concerto presso il Centro di Riconciliazione e Pace St. Ethelburga, a Londra. All'evento, ad accesso libero per rifugiati e richiedenti asilo, ha presenziato il virtuoso armeno Tigran Aleksanyan.

Djivan Gasparyan, altro rinomato musicista armeno, ha tenuto concerti in tutto il mondo per commemorare le vittime e promuovere la consapevolezza sulla situazione nel Nagorno-Karabakh. Il *duduk* è stato spesso un elemento prominente nelle performance per rappresentare lo spirito resiliente della nazione.

5. *Il duduk come strumento di guerra*

Il *duduk* è stato anche spesso impiegato in eventi culturali e politici correlati al Nagorno-Karabakh, sia a livello nazionale che internazionale. La sua presenza in queste occasioni avrebbe sottolineato l'importanza della regione e del conflitto in corso, dimostrando la solidarietà e l'unità tra gli armeni e mettendo in rilievo le richieste di autodeterminazione e riconoscimento dell'indipendenza del Nagorno-Karabakh.

L'utilizzo del *duduk* come strumento di coesione sociale è ben rappresentato dal brano *Hayer miaceq⁵*, il cui titolo è traducibile in "Unisciti Armenia". Il testo della canzone allude palesamente alla ricongiunzione della regione contesa con la madrepatria e il timbro del *duduk* domina per tutto il pezzo. Non sorprende dunque che le ragioni etniche e territoriali all'origine del conflitto abbiano coinvolto anche il dibattito mediatico intorno alla musica azera e armena. In un caso studio, basato su una canzone popolare famosa in entrambe le nazioni, *Sari Gelin* in Armenia e *Sari Aghjik* in Azerbaijan, Davidjants e Ross (2016: 430, traduzione di chi scrive) hanno dimostrato come risultino "una roccaforte nella mentalità delle rispettive nazioni a livello quotidiano" portando a un'estrema polarizzazione del dibattito

⁵ <https://youtu.be/KMHQ5QNiIjg> (1 agosto 2023).

musicale tra i due popoli. Secondo gli autori, che ritengono estremamente coerente la coesistenza di tradizioni simili in un territorio caratterizzato da un lungo trascorso assieme, “il fatto dell'esistenza di tali elementi comuni è riscontrabile dai rappresentanti delle nazioni che sono in guerra” (Davidjants, Ross 2016: 10).

6. Conclusione: la necessità di dialogo e comprensione reciproca

Il conflitto per il Nagorno-Karabakh rappresenta una sfida complessa e profonda, che richiede una soluzione politica inclusiva basata sul dialogo e la comprensione reciproca. La cultura, compresa la musica e il patrimonio culturale immateriale, può svolgere un ruolo importante nel promuovere il dialogo tra le diverse comunità e contribuire alla costruzione di ponti per la pace (Hebert *et al.* 2022). Il *duduk* ha dimostrato di essere sia uno strumento di pace che di guerra nel contesto del conflitto per il Nagorno-Karabakh. La sua capacità di unire le persone attraverso la musica e la sua presenza in eventi culturali e politici sottolineano la sua importanza come strumento di dialogo e di coesione sociale. Allo stesso tempo, il suo utilizzo in contesti di conflitto evidenzia la necessità di affrontare le tensioni etniche e territoriali attraverso mezzi pacifici e di promuovere la comprensione reciproca tra le diverse comunità.

In conclusione, il *duduk* rappresenta non solo un importante elemento della cultura armena, ma anche un simbolo della complessità delle relazioni culturali e politiche nella regione del Caucaso meridionale. Queste iniziative culturali possono contribuire a promuovere la pace, ma devono essere integrate da sforzi politici mirati a una soluzione pacifica e inclusiva. Solo attraverso un approccio olistico che comprenda sia la cultura che la politica, il Caucaso meridionale potrà intraprendere un cammino verso una pace duratura e una convivenza pacifica tra le diverse comunità.

Bibliografia

BERGMANN, SOFIA, 2019, *Music and War: Survival, Rebirth and Resilience in Artsakh*, in «EVN Report», <https://evnreport.com/spotlight-karabakh/music-and-war-survival-rebirth-and-resilience-in-artsakh/> (18 luglio 2023).

- BROERS, LAURENCE, 2019, *Armenia and Azerbaijan: Anatomy of a Rivalry*, Edinburgh University Press, Edinburgo.
- BORTOLOTTI, CHIARA, 2016, *Placing intangible cultural heritage, owning a tradition, affirming sovereignty: the role of spatiality in the practice of the 2003 Convention*, in «The Routledge Companion to Intangible Cultural Heritage», Routledge, Londra.
- DAVIDJANTS, B., ROSS, J., 2017, *Conflicts in music in the South Caucasus: The case of Armenians and Azerbaijanis*, in «Musicae Scientiae», n. 4, vol. 21, pp. 430-441.
- DEL FANTI, LEONARDO, 2022, *Una danza mediterranea per il dialogo*, in «Atlante delle guerre e dei conflitti del mondo», <https://www.atlanteguerre.it/una-danza-mediterranea-per-il-dialogo/> (18 luglio 2023).
- DE WAAL, THOMAS, 2013, *Black Garden: Armenia and Azerbaijan through peace and war*, New York University Press, New York.
- HAFSTEIN, VALDIMAR, 2007, *Claiming Culture: Intangible Heritage Inc., Folklore ©, Traditional Knowledge™*, in HEMME, D., TAUSCHEK, M., BENDIX, R., a cura di, *Prädikat "Heritage": Werkschöpfungen Aus Kulturellen Ressourcen*, LIT Verlag, Berlino, pp. 81-119.
- HAKOBYAN, KARINE, 2020, *Azerbaijan Is Privatizing The Cultural Heritage Of Armenia*, in «Armedia.am», www.armedia.am/eng/news/82039/Azerbaijan-Is-Privatizing-The-Cultural-Heritage-Of-Armenia-Culturologist-Exclusive.html (18 settembre 2023).
- HEBERT, D. G., MCCOLLUM, J., HEIMONEN, M., BRAITHWAITE, L., 2022, *Ethnomusicology and cultural diplomacy*, Lexington Books & Littlefield Publishing Group, Lanham.
- KARAHASANOĞLU, SONGÜL, 2008, *A comparative view of the mey, balablan and duduk as organological phenomena*, in «The Journal of Academic Studies - CANAS Atatürk Kultur», n. 37, pp. 437-447.
- MOHACSI, BORBÁLA, 2019, *All the World's a Stage? Theatricalization of Intangible Cultural Heritage*, CEU, <https://prezi.com/p/db30-prwa3qb/> (24 ottobre 2023).
- NERCESSIAN, ANDY, 2001, *The Duduk and National Identity in Armenia*, Scarecrow Press, Lanham.
- NYE, JOSEPH, 2004, *Soft Power: the means to success in world politics*, Public Affairs, New York.
- SEYRANYAN, K., SEYRANYAN, L., SEYRANYAN, S., 2020, *Hayer Miaceq*, <https://www.youtube.com/watch?v=KMHQ5QNijg> (1 agosto 2023).
- SHIRIYEV, Z., VARTANYAN, O., s.d., *Nagorno-Karabakh Conflict*, in «International Crisis Group», <https://www.crisisgroup.org/europe-central-asia/caucasus/nagorno-karabakh-conflict> (24 ottobre 2023).
- SIDDIQUI, YASMEEN, 2019, *A Regime Conceals Its Erasure of Indigenous Armenian Culture*, in «Hyperallergic», <https://hyperallergic.com/482353/a-regime-conceals-its-erasure-of-indigenous-armenian-culture/> (10 giugno 2023).
- TURPIN, A., MCCOLLUM, J., 2010, *Nothing Sounds Armenian Like a Duduk: ALMA Lecture*, in

«The Armenian Weekly», <https://armenianweekly.com/2010/02/12/nothing-sounds-armenian-like-a-duduk/> (15 giugno 2023).

VOSKANYAN, HARUTYUN, 2022, *Armenia in a Triangle of Great Power Management: Regional competition on the Nagorno-Karabakh conflict*, in «Przegląd Europejski», vol. 1, Varsavia, pp. 145-160.

On Intangible Cultural Heritage, 2009, https://www.arlis.am/Annexes/4/INT_HERITAGE_en.pdf (20 settembre 2023).

Sitografia

AMERICAN ASSOCIATION FOR THE ADVANCEMENT OF SCIENCE (AAAS), <https://www.aaas.org/>

ARMENIAN LEGAL INFORMATION SYSTEM, <https://www.arlis.am>

ARMININFO.INFO, <https://arminfo.info/>

CAUCASUS HERITAGE WATCH, <https://caucasusheritage.cornell.edu/>

COMMONSPACE.EU, <https://www.commonspace.eu/>

CRISIS GROUP, www.crisisgroup.org

MINISTERO DELLA CULTURA TURCO, <https://www.ayk.gov.tr/En/>

MINISTRY OF EDUCATION, SCIENCE, CULTURE AND SPORTS OF THE REPUBLIC OF ARMENIA, <https://escs.am/am/news/4415>

MONUMENTWATCH.ORG, <https://monumentwatch.org/en/>

PARLAMENTO ARMENO, 2009, *On Intangible Cultural Heritage*, Arlis.am, https://www.arlis.am/Annexes/4/INT_HERITAGE_en.pdf

PARLAMENTO EUROPEO, <https://www.europarl.europa.eu/>

SISTEMA DI INFORMAZIONE GIURIDICA DELL'ARMENIA, <https://www.arlis.am>

UNESCO, <https://ich.unesco.org>

MONICA ALCANTAR, *International Cultural Heritage: The 2003 ICH Convention in Context*

In questo contributo, Monica Alcantar delinea le caratteristiche principali per valutare la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale a due decenni dalla sua adozione. L'autrice fornisce un quadro di riferimento per affrontare criticamente l'ampia gamma di considerazioni sul testo e sulla sua attuazione. Dall'impatto positivo senza precedenti che ha seguito l'espansione della concezione tradizionale del patrimonio per includere prospettive antropologiche e sociologiche. La Convenzione del 2003 non solo ha introdotto, ma ha amplificato la nozione di cultura in una dimensione evolutiva, dove il termine salvaguardia è diventato la misura per garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, pur ammettendo la sua natura entropica.

In this contribution, Monica Alcantar outlines the main features for assessing the Convention for Safeguarding the Intangible Cultural Heritage two decades after its adoption. She provides a framework to critically approach the wide range of considerations over the text and its implementation. From the unprecedented positive impact that followed the expansion of the traditional conception of heritage to include anthropological and sociological perspectives, the 2003 Convention not only introduced but amplified the notion of culture under an evolving dimen-

sion, where the term «safeguarding» became the measure to ensure the viability of intangible cultural heritage while admitting its entropic nature.

ELISA ANZELLOTTI, *Vivere il qui e ora: le arti performative che fanno parte dei beni culturali immateriali. La situazione in Italia tra bilanci e nuove sfide per le tradizioni coreutiche*

A 20 anni dall'istituzione dei beni culturali immateriali si vuole fare un bilancio su quanto è stato fatto per la tutela di questi beni e le difficoltà incontrate. Partendo dalla genesi del riconoscimento dell'importanza di tali beni e il recepimento presso i vari Stati della normativa UNESCO 2003, si focalizzerà l'attenzione sulla situazione italiana con particolare riferimento alle arti performative, nello specifico alle danze, le quali hanno trovato spazio e riconoscimento in altri Paesi, mentre in Italia stentano a trovare una loro definizione. La danza, non essendo caratterizzata da materialità, vive nell'*hic et nunc*, il qui e ora, e questa effimerità crea non pochi problemi a livello di salvaguardia e conservazione. Le sfide in materia sono diverse, è infatti facile incorrere in risultati negativi come congelamento di tradizioni o stravolgimenti "commerciali". Sono diversi anni infatti che si parla della candidatura di alcuni balli tradizionali, che richiederebbero una particolare attenzione in quanto sono in pericolo le loro origini e/o sono a rischio di stravolgimento (es. pizzica pizzica), ma ancora nulla è stato fatto. Questo esempio permetterà di sondare le difficoltà che pongono le arti performative, le nuove sfide che pongono, e quanto è stato già realizzato in questo campo.

Twenty years after the establishment of intangible cultural heritage, we want to take report of what has been done to protect these heritage and the difficulties encountered. Starting from the genesis of the acknowledgement of the importance of these heritage and the transposition by the various States of the UNESCO 2003 legislation, attention will be focused on the Italian situation with particular reference to the performing arts, in particular the dances; while in other countries they have found space and recognition, in Italy they struggle to find their definition. The dance, not characterized by tangibility, lives in the *hic et nunc*, the here and now, and this ephemerality creates many problems in terms of preservation and conservation. The challenges in the matter are different, it is easy to incur negative results such as freezing of traditions or "commercial" upheavals. There are several years that we talk about the nomination of some traditional dances, which would require special attention as their origins are in danger and/ or are at risk of distortion (e.g. pizzica pizzica), but still nothing has been done. This example

will allow us to explore the difficulties posed by the performing arts, the new challenges and what has already been achieved in this field.

ALESSIO ARENA, *L'Opera dei Pupi: dal Riconoscimento UNESCO all'iscrizione all'ICH*

Il contributo intende soffermarsi sul riconoscimento UNESCO, nel 2001, dell'Opera dei Pupi, e sull'iscrizione di quest'ultima, nel 2008, alla lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità, in seguito alla ratifica da parte dell'Italia della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale ICH del 2003. Si farà riferimento, in particolare, all'attività teatrale della compagnia e associazione "Figli d'Arte Cuticchio", diretta da Mimmo Cuticchio. Nel ripercorrere, quindi, presupposti e risvolti di questi importanti avvenimenti, ci si avvarrà sia delle riflessioni emerse durante il dialogo con lo stesso maestro Cuticchio sia di un'intervista che il sottoscritto ha fatto, per questo contributo, a Elisa Puleo, moglie di Mimmo Cuticchio e amministratrice della compagnia. Si utilizzeranno, inoltre, fonti dell'archivio della compagnia.

The contribution intends to focus on the UNESCO recognition, in 2001, of the Opera dei Pupi, and on its inclusion, in 2008, in the representative list of the intangible cultural heritage of humanity, following Italy's ratification of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. Reference will be made to the theatrical activity of the 'Figli d'Arte Cuticchio' company and association, directed by Mimmo Cuticchio. In retracing, therefore, the assumptions and implications of these important events, we will make use both of the reflections that emerged during the dialogue with Maestro Cuticchio himself and of an interview that I made, for this contribution, with Elisa Puleo, Mimmo Cuticchio's wife and company administrator. Sources from the company's archive will also be used.

FRANCESCO BELLOTTO, ORIETTA CALCIONI e FEDERICO D. E. SACCHI, *Il processo di candidatura come percorso di cambiamento: The Practice of Opera Singing in Italy*

Il contributo ripercorre la storia complessa e pluriennale della Candidatura dell'Arte del Canto Lirico Italiano perché rappresenta in qualche modo un utile "caso di studio". Nel momento in cui gli autori scrivono, l'Elemento rappresenta la candidatura 2023 dello stato italiano senza aver ancora ricevuto la ratifica da parte dell'UNESCO per l'inclusione alla lista dell'*Intangible Cultural Heritage*. Tuttavia

per il Comitato promotore la quantità e qualità di acquisizioni ottenute in questi anni di lavoro rappresenta già un risultato di crescita intellettuale e istituzionale ampiamente positivo. Dopo aver ripercorso la storia, viene descritta la multiforme comunità dei praticanti che ha espresso il dossier grazie al coordinamento tecnico-scientifico del Servizio II - Ufficio UNESCO del Segretariato Generale del Ministero della Cultura. Si tratta, infatti, della composizione di un *board* in cui per la prima volta operano verso obiettivi comuni - con strategie mirate - personalità e istituzioni di rilevanza assoluta (quali Teatro alla Scala, Accademia di S. Cecilia, l'Associazione delle Fondazioni Lirico Sinfoniche, l'Associazione dei Teatri Italiani di Tradizione, Assolirica). L'articolo prende dunque in rassegna le principali acquisizioni: di carattere intellettuale (a cominciare da una più coerente - scientifica - definizione del bene e della sua immaterialità), istituzionale (la realizzazione di una rete di collaborazioni inesistente all'inizio del percorso) e progettuale (condizione di azioni performative, scientifiche, divulgative e pedagogiche).

The contribution traces the complex and longstanding history of the Candidacy of the Practice of Opera Singing in Italy, as it represents, to a certain degree, a useful 'case study'. While this article is being written, the 'Element' stands as the 2023 national candidacy of Italy, without having yet received the UNESCO ratification of its inclusion in the Intangible Cultural Heritage List. However, for the promoting Committee, the quantity and quality of acquisitions obtained throughout many years of research, already represents a largely positive result of intellectual and institutional growth. Within the article, the path that led to the candidacy is retraced, starting from a description of the multifaceted community that drew up the dossier under the expert guidance of the technical-scientific coordination of the UNESCO Service II-Office of the General Secretariat of the Italian Ministry of Culture. The Committee is composed by a mixed board of personalities and institutions of utter importance (such as the Teatro alla Scala, the Accademia di S. Cecilia, the Association of Lyric Symphony Foundations ANFOLS, the Association of Italian Traditional Theatres ATIT and Assolirica) that, for the first time in history, have been working together on strategies aimed at common goals. Hence, the article reviews the Committee main acquisitions of intellectual value, starting from a more coherent and scientific definition of the good and its immateriality, as well as Institutional achievements, such as the creation of a network that did not exist at the beginning of the process, and draft plan for performing, scientific, popular and pedagogical safeguarding actions.

MATEO CASARI e DIEGO PANI, *Canto a tenore e altre polifonie sarde. Riflessioni e proposte attorno alla Convenzione UNESCO ICH 2003*

L'articolo osserva e discute le trasformazioni dei paradigmi UNESCO relativi alla Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (ICH 2003) rispetto alla Convenzione per il patrimonio mondiale culturale e naturale (1972). In particolare, adottando un approccio antropologico, l'analisi si concentra sui concetti di autenticità e identità culturale. Viene quindi preso a caso di studio l'elemento "Canto a tenore sardo", iscritto nella lista del patrimonio culturale immateriale in riferimento al suo legame con il pastoralismo. Per riflettere sui limiti e le criticità di tale designazione e, più in generale, della ICH 2003, l'articolo guarda al percorso intrapreso dai cantori e dalle istituzioni sarde dopo la proclamazione, avvenuta nel 2004, arrivando fino all'ultimo progetto di studio e salvaguardia della pratica denominato *Modas*, che intende essere, attraverso le proprie attività, maggiormente inclusivo di quelle pratiche di polifonia a più parti vocali non incluse nella cura UNESCO. In questo senso, l'articolo presenta come esempio la tradizione del canto a *cuncordu* di Castelsardo (SS) individuando la valorizzazione della somiglianza - piuttosto che l'esaltazione della diversità - culturale come possibile stimolo ad un'ulteriore modifica dei paradigmi UNESCO.

The article examines the evolution of UNESCO's paradigms concerning the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (ICH 2003) compared to the Convention for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (1972). Specifically, employing an anthropological approach, the analysis centers on authenticity and cultural identity. As a case study, the article takes the "Canto a tenore, Sardinian pastoral songs," inscribed in the list of intangible cultural heritage due to its association with pastoralism. The objective is to contemplate the limitations and challenges associated with this designation and the broader issues surrounding ICH 2003. The article explores the journey undertaken by Sardinian singers and institutions following its recognition in 2005, culminating in *Modas*, the most recent initiative to study and preserve the practice of tenore singing. Through its activities, this project aspires to be more inclusive of polyphonic practices featuring multiple vocal components that have not yet found a place on UNESCO's list. In this context, the article introduces the tradition of *cuncordu* singing from Castelsardo (SS) as an illustrative example. It highlights the promotion of cultural similarity as a potential catalyst for further adjustments to UNESCO's paradigms rather than emphasizing the celebration of diversity.

LEONARDA DELFANTI, *L'arma segreta dell'Armenia. Il duduk a difesa dell'identità nazionale*

Il lungo conflitto per il Nagorno-Karabakh ha avuto impatti profondi sulla cultura e sull'identità dell'Armenia. Superata militarmente dall'Azerbaijan, l'Armenia ha cercato di preservare la sua identità nazionale tramite la valorizzazione del suo patrimonio culturale immateriale (ICH). Questa strategia, avviata attraverso la rettifica della Convenzione UNESCO del 2003, ha aperto nuove prospettive nella rappresentazione del patrimonio, focalizzandosi su principi etnografici più che topografici. Il presente testo si propone di analizzare la relazione tra l'Unesco, l'Armenia e il conflitto per il Nagorno-Karabakh concentrandosi sulla candidatura del *duduk* come ICH e sul suo ruolo nella difesa dell'identità nazionale armena.

The prolonged conflict for Nagorno-Karabakh has profoundly impacted the culture and identity of Armenia. Overtaken militarily by Azerbaijan, Armenia has sought to preserve its national identity by enhancing its intangible cultural heritage (ICH). This strategy, launched through the revision of the 2003 UNESCO Convention, opened new perspectives in heritage representation, focusing on ethnographic rather than topographical principles. This text aims to analyse the relationship between UNESCO, Armenia and the conflict for Nagorno-Karabakh, focusing on the candidacy of the *duduk* as ICH and its role in defending the Armenian national identity.

SIMONE DRAGONE, *Documentare, formalizzare e archiviare la prassi dell'immateriale. L'importanza del processo creativo*

La Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (2003) annovera le arti dello spettacolo tra i settori in cui il patrimonio culturale immateriale si manifesta. Ma a un livello precedente, ritiene parte del patrimonio culturale immateriale anche prassi, conoscenze e *know-how* che comunità, individui o gruppi identificano come parte del loro patrimonio culturale. L'articolo intende analizzare il concetto di processo creativo in quanto prassi attraverso cui gruppi teatrali condividono conoscenze e abilità, e identificare le possibili fonti documentali contenenti le tracce della creazione artistica. Infine, l'intervento vuole comprendere se procedure di formalizzazione già in uso possono adempiere all'archiviazione della prassi creativa, per conservarla e renderla accessibile a gruppi e comunità di studiosi che la considerano parte del loro patrimonio culturale.

The *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (2003) includes performing arts among the domains in which intangible cultural heritage is manifested. But at a previous level, it considers part of the intangible cultural heritage also practices, knowledge and skills that communities, individuals or groups recognize as part of their cultural heritage. The article analyzes the concept of the creative process as a practice through which theatre groups share knowledge and skills, and identifies the possible documentary sources that contain traces of artistic creation. Finally, the intervention wants to understand if existing formalization procedures can allow the archiving of the creative process, in order to preserve it and make it accessible for groups and scholars communities that consider it part of their cultural heritage.

FABIO MOROTTI, *Cambodian Performing Arts in the Era of UNESCO's Intangible Cultural Heritage*

La tutela del Patrimonio culturale immateriale (Intangible Cultural Heritage - ICH) promossa dall'UNESCO sta alimentando un vivace dibattito nel settore delle arti performative cambogiane. Il riconoscimento di ICH conferito dall'UNESCO si traduce in una maggiore attenzione internazionale e in nuove opportunità economiche per la tradizione selezionata, il che contribuisce a preservare pratiche culturali che rischiano di scomparire. In Cambogia, soltanto un numero esiguo di insegnanti e interpreti è riuscito a sopravvivere alle brutalità perpetrate dal regime di Pol Pot (1975-79), e l'inserimento di tali tradizioni artistiche in uno scenario globale, anche in ragione della strategia culturale portata avanti dall'UNESCO, ha favorito la rivitalizzazione e ricostruzione di repertori vecchi e nuovi. Questo è certamente il caso della tradizione musicale del Chapei Dang Veng e del teatro-danza Lkhon Khol Wat Svay Andet, generi che sono stati iscritti nella List of the Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding, rispettivamente nel 2016 e nel 2018. Tuttavia, considerando l'effetto di branding, il quale è strettamente correlato al processo di patrimonializzazione e alle liste UNESCO, il concetto di ICH sembra aver favorito il turismo di massa e, più in generale, un'eccessiva commercializzazione e folklorizzazione delle pratiche culturali. Tradizioni che, come conseguenza, vedono eroso il loro significato religioso.

UNESCO's protection of Intangible Cultural Heritage (ICH) has been a topic of ongoing debate in the field of Cambodian performing arts. UNESCO's recognition as ICH means that international attention and renewed economic opportunities arise for the selected performing arts and thus can help to preserve cultural prac-

tices that are at risk of being lost. In Cambodia, only a handful of teachers and performers survived the brutalities of Pol Pot's regime (1975-79), and the incorporation of the artistic traditions into a global scenario, also thanks to the UNESCO cultural strategy, has led to the possibility of revitalizing and rebuilding both old and new repertoires. This is certainly the case regarding the musical tradition of Chapei Dang Veng and the dance-drama Lkhon Khol Wat Svay Andet, registered in the "List of the Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding" in 2016 and 2018 respectively. However, considering the "branding" effect of listing and heritage-making, ICH seems to open the doors to mass tourism and in general favors over-commercialization and folklorization of cultural practices, leading to the erosion of their religious significance.

OLIMPIA NIGLIO e PAOLO GIULIETTI, *Il Cristianesimo in Giappone. Tradizioni nascoste e il coraggio per la fede*

Il difficile cammino del *cantiere missionario* che ha visto sin dal XIII secolo attivi soprattutto gli ordini mendicanti e in particolare i francescani, i domenicani e gli agostiniani, ha avuto un ruolo fondamentale nella divulgazione del Vangelo nel mondo allora conosciuto. Questo cammino, segnato anche dalle rotte mercantili, ha vissuto esperienze particolarmente difficili quando ha incontrato le terre d'Oriente e soprattutto il Giappone. Tali esperienze hanno segnato la vita di tanti missionari occidentali giunti nelle terre del Sol Levante dando vita ad un patrimonio culturale che per oltre tre secoli è rimasto occulto ma che oggi costituisce un importante riferimento per riflettere sul valore della fede e sull'importante presenza della Chiesa nella società per un proficuo dialogo tra le diversità.

The difficult path of the *missionary worksite*, which since the 13th century has seen mainly the mendicant orders, and in particular the Franciscans, Dominicans and Augustinians, active, played a fundamental role in spreading the Gospel to the then known world. This path, also marked by mercantile routes, had particularly difficult experiences when it encountered the lands of the East and especially Japan. These experiences marked the lives of many Western missionaries who came to the lands of Japan, giving rise to a cultural heritage that for more than three centuries remained hidden. This heritage today constitutes an important reference for reflecting on the value of faith and the important presence of the Church in society for a fruitful dialogue between the diversities.

ALICE PALAZZO, *La tutela del patrimonio immateriale in Giappone*

Il Giappone è stato tra i primi paesi al mondo ad aver introdotto nel 1950, all'interno della propria legislazione, la tutela del patrimonio immateriale. Attraverso un elaborato sistema di designazione, selezione e registrazione dei vari elementi ritenuti di particolare importanza, lo stato giapponese attua diverse strategie volte a salvaguardare il proprio patrimonio culturale. Fondamentali per la trasmissione dei saperi sono i *ningen kokuhō* individui ritenuti incarnare le abilità tecnico-artistiche riconosciute come patrimonio culturale immateriale importante. Illustrerò le politiche adottate per la tutela del patrimonio immateriale in Giappone ricostruendo il percorso che ha portato alla legislazione oggi in vigore per poi analizzare la figura del *ningen kokuhō* e le strategie messe in atto dal governo giapponese per la salvaguardia delle arti performative tradizionali.

In 1950, Japan was among the first countries in the world to introduce the protection of intangible heritage into its legislation. By an elaborate system of designation, selection and registration of the various elements deemed of particular importance, the Japanese state implements various strategies aimed at safeguarding its cultural heritage. Fundamental to the transmission of knowledge are the *ningen kokuhō*, individuals considered to embody the technical and artistic skills recognized as an important intangible cultural heritage. I will therefore illustrate the policies adopted for the protection of intangible heritage in Japan by reconstructing the path that led to the legislation in force today. I will then analyse the figure of the *ningen kokuhō* and the strategies implemented by the Japanese government to safeguard traditional performing arts.

MATEO PAOLETTI e ELENA SINIBALDI, *Miti, interpretazioni, fraintendimenti: l'autenticità nella Convenzione 2003 e nella normativa italiana*

L'articolo indaga uno dei temi maggiormente sensibili quando si parla di patrimonio culturale, ovvero l'*autenticità* di una determinata pratica culturale e il suo ruolo per la definizione di un'identità comunitaria. Caratteristica fondamentale per molti programmi UNESCO, l'*autenticità* è formalmente esclusa dal testo della Convenzione del 2003 per la Salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e dalle Direttive operative; eppure, nell'applicazione di questi strumenti, risulta uno dei nodi maggiormente problematici sia per le comunità di praticanti sia per gli organi deputati alla tutela degli elementi iscritti, con evidenti implicazioni di carattere antropologico, politico ed economico. Il contributo riflette sul

mito dell'autenticità e sulle sue declinazioni in termini di "proprietà" ed "esclusività" delle diverse pratiche culturali, affrontando l'analisi da una duplice prospettiva; gli sviluppi normativi a livello internazionale e le più recenti determinazioni dell'UNESCO sono poste in dialogo con le interpretazioni giuridiche e dottrinali in ambito italiano, restituendo la complessità di una materia in cui le competenze demoeoantropologiche si rivelano essenziali per la comprensione della legge e della sua applicazione alle concrete casistiche delle comunità umane.

The article focuses on one of the most critical issues when it comes to cultural heritage, namely the *authenticity* of a specific cultural practice and its role in the definition of a community identity. A fundamental characteristic for many UNESCO programs, *authenticity* is formally excluded from the text of the 2003 Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage and from the Operational Directives; yet, in the application of these tools, it is one of the most problematic issues both for the communities of practitioners and for the bodies responsible for the protection of the registered elements, with clear implications of anthropological, political, and economic nature. The contribution reflects on the myth of authenticity and its declinations in terms of "ownership" and "exclusivity" of different cultural practices, approaching the analysis from a dual perspective: the regulatory developments at an international level and the most recent determinations of UNESCO are placed in dialogue with the legal and doctrinal interpretations in the Italian context, restoring the complexity of a subject in which demo-ethno-anthropological skills prove essential for the understanding of the law and its application to the concrete cases of human communities.

LAURA PERNICE, *Archiviare la performance. Questioni, casi studio, paradigmi di azione*

La Convenzione adottata dall'UNESCO nel 2003 ha ridefinito il concetto di patrimonio culturale immateriale nel segno di un netto slittamento da una concezione di stampo umanistico a una di matrice antropologica. Il nuovo accento posto dalla Convenzione sugli interventi di ricerca e documentazione coincide con l'incremento delle buone pratiche degli archivi, soprattutto digitali, ripensati non come meri depositi di memoria, ma come dei veri e propri dispositivi di continua riconfigurazione dei processi artistici. Muovendo da queste considerazioni, il contributo attinge alla fondamentale distinzione tra repertorio/*embodied knowledge* e archivio teorizzata da Diana Taylor per analizzare l'utilizzo del dispositivo archivio

applicato alla tutela, alla valorizzazione e dunque alla riattivazione dei documenti teatrali.

The Convention adopted by UNESCO in 2003 redefined the concept of intangible cultural heritage in the sign of a clear shift from a humanistic to an anthropological conception. The new emphasis placed by the Convention on research and documentation interventions coincides with the increase in good practices of archives, especially digital ones, rethought not as mere repositories of memory, but as real devices of continuous reconfiguration of artistic processes. Starting from these considerations, the essay draws on the fundamental distinction between repertory/embodied knowledge and archive theorised by Diana Taylor to analyse the use of the archive device applied to the preservation, valorisation and therefore reactivation of theatrical documents.

ROSARIO PERRICONE, *L'opera dei pupi siciliani a 20 anni dalla Convenzione ICH UNESCO*

L'articolo analizza il processo di salvaguardia, avviato negli anni Sessanta, del primo Elemento Italiano iscritto nella Lista UNESCO dell'ICH 2003: l'Opera dei pupi, divenuta Capolavoro dell'Umanità nel 2001. Tale processo partecipativo integra attività museografica, ricerca sul campo e messinscena degli spettacoli di tradizione e innovazione. È stato promosso dal Museo delle marionette Antonio Pasqualino di Palermo che si configura come un museo della performance, un museo-narrazione, luogo di idee e non di cose, capace di andare al di là della raccolta e trasformarsi in meta-storia, "opera aperta".

This paper analyzes the safeguarding process, started in the 1960s, of the first Italian Element inscribed in the UNESCO's ICH 2003 List, the Opera dei pupi, which became a Masterpiece of Humanity in 2001. This participatory process combines museographic activity, field research and the staging of shows, both traditional and innovative. It was promoted by the Antonio Pasqualino Puppet Museum of Palermo which is a museum of performance, a museum-narration, a place of ideas and not of things, which goes beyond the simple collection and becomes a meta-story, an "open work".

CRISTINA PICELLI, *La pratica del teatro nō fuori dal Giappone: un esempio di valorizzazione transnazionale di un bene intangibile nel quadro della Convenzione UNESCO 2003*

Il workshop svolto all'Università Statale di Milano a novembre 2022, insieme allo spettacolo al teatro Franco Parenti eseguiti entrambi dalla compagnia Yamamoto di Ōsaka, sono tra gli eventi più recenti di teatro *nō* ai quali abbiamo potuto assistere in Italia grazie alle celebrazioni del 40° anniversario del gemellaggio tra Milano e Osaka. Per chi è impossibilitato a recarsi in Giappone, questi sono eventi unici ed importanti, soprattutto per chi non ha mai avuto occasione di vedere un *nō* dal vivo. Lo sono anche per rimanere in connessione con questa antica disciplina per chi già la conosce, un semplice fruitore o uno studioso. La prima semplice riflessione nasce dalla mia esperienza personale e dalla fortuna di aver potuto conoscere il *nō* gradualmente, come praticante, grazie alla trasmissione di preziosi insegnanti. Chi studia e ama quest'arte ha il dovere di sostenerne anche la divulgazione, non attraverso la censura ma attraverso una didattica volta a indirizzare il fruitore che è non solo lo spettatore ma anche il possibile praticante. In Giappone operano circa 1185 attori di teatro *nō* e sappiamo che la maggior parte dei sostenimenti provengono dalla formazione degli allievi. Come passar quindi dalla conservazione alla divulgazione del patrimonio tutelato?

The workshop took place at the State University of Milan in November 2022 along with the *nō* at the Franco Parenti theater, both performed by the Yamamoto. The workshop took place at the State University of Milan in November 2022 along with the *nō* at the Franco Parenti theater, both performed by the Yamamoto company of Ōsaka, are among the most recent events of *nō* theater that we were able to attend in Italy thanks to the celebrations of the 40th anniversary of the twinning Milano Ōsaka. For those unable to travel to Japan, these are unique and important events, especially for those who have never had the opportunity to see *nō* live. These type of events are also the occasion to remain connected with this ancient discipline for those who already know it, a simple user or a scholar. The first simple reflection stems from my personal experience and the fortune of having been able to get to know *nō* gradually, as a practitioner, thanks to the transmission of precious teachers. Those who study and love this art have a duty to also protect its dissemination, not through censorship but through didactics aimed at addressing the user who is not only the spectator but also the possible practitioner. Approximately 1185 *nō* theatre actors operate in Japan, and we know that most of

their livelihood comes from the training of their students. How, then, can we move from conservation to dissemination of the protected heritage?

FRANCO PIPARELLI, LAURA FATINI e REDI ASABELLA, *The Giufà Project: oralità, teatro ed identità per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*

Possono progetti e residenze internazionali valorizzare il patrimonio culturale immateriale, fondamentale per il dialogo tra culture? In tale prospettiva la sola conservazione non basta, è cruciale trasmetterlo alle nuove generazioni e favorire la conoscenza reciproca delle tradizioni. The Giufà Project, Charlemagne Youth Prize Winner 2022 - Italia, rappresenta un esempio di queste iniziative, il quale costruisce una comunità mediante il teatro sociale e allo storytelling. Nato nel 2014, coinvolge sette nazioni e oltre 30 comunità, raccogliendo un ricco patrimonio culturale immateriale: storie tradizionali, musiche popolari, costumi, manufatti artigianali e produzioni artistiche. Il progetto promuove il dialogo tra le comunità locali e la comunità internazionale attraverso laboratori multigenerazionali e interculturali, utilizzando un approccio pratico e performante. Esaminando The Giufà Project, intendiamo esplorare l'impatto delle metodologie artistiche e quello delle figure archetipali sulla valorizzazione del patrimonio culturale immateriale.

Can international projects and residencies enhance the value of intangible cultural heritage, which is fundamental for intercultural dialogue? In this perspective, mere preservation is not enough; it is crucial to transmit it to the younger generations and promote mutual understanding of traditions. The Giufà Project, Charlemagne Youth Prize Winner 2022 - Italy, serves as an example of such initiatives, as it builds a community through social theater and storytelling. Born in 2014, it involves seven nations and over 30 communities, collecting a rich intangible cultural heritage: traditional stories, folk music, costumes, artisanal craftsmanship, and artistic productions. The project fosters dialogue between local communities and the international community through multigenerational and intercultural workshops, using a practical and performative approach. By examining The Giufà Project, we aim to explore the impact of artistic methodologies and archetypal figures on the enhancement of intangible cultural heritage.

DANIELA SACCO, *Il Rabinal Achí di Ondinnok. Il patrimonio immateriale come pratica incarnata nel teatro contemporaneo del Québec*

Il contributo interroga il valore e significato del concetto di patrimonio immateriale come definito nella Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale istituita dall'UNESCO nel 2003 in quanto pratica incarnata e in un'ottica decoloniale. La riflessione si concentra in particolare nel caso dello spettacolo *Xajoj Tun Rabinal Achí* della compagnia autoctona quebecchese Ondinnok, che nel 2010 ha messo in scena a Montreal una rielaborazione teatrale dal dramma maya guatemalteco *Rabinal Achí*, risalente al XV secolo e precedente la conquista coloniale ispanica, dichiarato nel 2005 dall'UNESCO uno dei capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità.

The paper interrogates the value and meaning of the concept of intangible heritage as defined in the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage established by UNESCO in 2003 as an embodied practice and from a decolonial perspective. The reflection focuses particularly on the case of the play *Xajoj Tun Rabinal Achí* by the indigenous Quebec company Ondinnok, which in 2010 staged in Montreal a theatrical reworking from the 15th-century Guatemalan Mayan drama *Rabinal Achí*, which predates the Hispanic colonial conquest and was declared in 2005 by UNESCO to be one of the masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity.

UMEWAKA NAOHIKO, *Intervista a UMEWAKA Rōsetsu, Tesoro Nazionale Vivente*

Il contributo è un'intervista a Umewaka Rōsetsu (1948) *Shite-kata* della scuola Kanze. Cinquantaseiesima generazione della famiglia Umewaka Rokurō. Secondo figlio maschio di Umewaka Rokurō LV. Ha studiato sotto Umewaka Minoru II e suo padre. Debutta sul palcoscenico nel 1951 come attore bambino in *Kurama Tengu*. Nel 1954 ha interpretato il suo primo ruolo da protagonista (*shite*) in *Shōjō*. Mentre approfondisce i classici del *nō*, promuove anche attivamente il riesame del repertorio, il recupero di altri drammi e la messa in scena di nuovi spettacoli *nō*. Nel tempo riceve molti premi tra cui nel 1986 il premio del Ministro dell'Istruzione per l'incoraggiamento artistico per i nuovi artisti e, nel 1998, quello dell'Accademia giapponese delle Arti. Nel 2007 diviene membro dell'Accademia giapponese delle Arti e nel 2014 è riconosciuto come *Ningen kokuhō* (Tesoro nazionale vivente). Direttore dell'Associazione Umewakakai e direttore dell'Accademia di *Nō* Umewaka è autore di *Makoto no Hana* edito da Sekai Bunka.

The contribution is an interview with Umewaka Rōsetsu (1948) *Shite-kata* of the Kanze school. Fifty-sixth generation of the Umewaka Rokurō family. Second son of Umewaka Rokurō LV. Studied under Umewaka Minoru II and his father. He made his stage debut in 1951 as a child actor in *Kurama Tengu*. In 1954, he played his first leading role (*shite*) in *Shōjō*. While delving into *nō* classics, he also actively promoted the re-examination of the repertoire, the revival of other dramas and the staging of new *nō* plays. Over time, he received many awards, including the Ministry of Education's award for artistic encouragement for new artists in 1986 and the Japanese Academy of Arts' award in 1998. In 2007 he became a member of the Japanese Academy of Arts and in 2014 he was recognised as *Ningen kokuhō* (Living National Treasure). Director of the Umewakakai Association and director of the Umewaka Nō Academy, he is the author of *Makoto no Hana* published by Sekai Bunka.

ANDREA ZARDI, *Contro l'oblio: pratiche artistiche e ipotesi di ricerca per la danza del futuro*

Le prospettive relative alla documentazione, accesso e ricerca – rilevate all'interno della Convenzione UNESCO e applicate ai beni culturali materiali e paesaggistici – come possono essere applicate allo spettacolo dal vivo, in particolare alla danza? La natura immateriale di quest'arte è testimonianza diretta non solo delle tendenze artistiche dell'epoca in cui si realizza, ma anche di molteplici aspetti culturali che si riflettono nella capacità del corpo danzante di essere archivio di pratiche, identità e soggettività: un *sistema* attivo che, secondo la visione foucaultiana, opera atti di selezione, conservazione e scarto. Il punto di interesse però a cui la convenzione UNESCO ci riporta non è solamente quello di archiviare seguendo una volontà cieca di conservazione – che Hal Foster definisce come “archival impulse” – ma di mettere in azione una stratificazione di esperienze, saperi, ricerche, ideologie all'interno delle politiche culturali e nella fruizione collettiva, coinvolgendosi attivamente nella pratica artistica. Analizzando l'inclusione della Modern Dance in Germania nelle liste dei beni immateriali e un caso studio come il lavoro di Jérôme Bel per *Isadora Duncan*, si intende evidenziare la capacità della danza di rimettere queste memorie all'interno di processi trasformativi, in dialogo con le problematiche e le caratteristiche del presente, aprendo ad un nuovo panorama creativo per gli artisti.

How can the perspectives on documentation, access, and research – noted within the UNESCO Convention and applied to tangible cultural heritage and

landscapes – be applied to live performance, particularly dance? The immaterial nature of this art is direct evidence not only of the artistic tendencies of the era in which it takes place but also of multiple cultural aspects reflected in the dancing body's capacity to be an archive of practices, identities, and subjectivities: an active system that, according to the Foucauldian vision, operates acts of selection, preservation, and discarding. The point of interest, however, that the UNESCO convention brings us back to is not only that of archiving following a blind desire for preservation – which Hal Foster defines as “archival impulse” – but of putting into action a stratification of experiences, knowledge, research, ideologies within cultural policies and collective fruition, actively involving oneself in artistic practice. By analyzing the inclusion of Modern Dance in Germany in the lists of intangible assets and a case study such as Jérôme Bel's work for Isadora Duncan, we intend to highlight the capacity of dance to place these memories within transformative processes, in dialogue with the issues and characteristics of the present, opening up a new creative landscape for artists.

Profilo autori

MONICA ALCANTAR

Monica Alcantar è attualmente rappresentante aggiunto presso l'OIPMA/IOLDCs. Ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2017 presso l'Università di Bologna e ha recentemente completato Certificate of Advanced Studies on International Cultural Heritage Law presso l'Università di Ginevra. Le sue pubblicazioni più recenti includono un'intervista con Minoru IV Umewaka Gensho, pubblicata da *Nōgaku Shorin* nel 2020. Nel 2019 è stata leading convener del seminario “Shakespeare at the Intercultural Edge” nell'ambito della conferenza ESRA.

Monica Alcantar is currently additional representative at OIPMA/IOLDCs. She received her PhD in 2017 from the University of Bologna and has recently completed a Certificate of Advanced Studies on International Cultural Heritage Law from the University of Geneva. Her most recent publications include an interview with Minoru IV Umewaka Gensho, published by *Nōgaku Shorin* in 2020. In 2019, she was leading convener of the Seminar *Shakespeare at the Intercultural Edge* in ESRA Conference.

ELISA ANZELLOTTI

Elisa Anzellotti è laureata in Giurisprudenza (2005), Conservazione dei Beni Culturali (2007), Storia dell'Arte (2009); ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Beni Culturali e Danza (Università della Tuscia-Université Paris8, 2015). La sua ricerca si trova al crocevia tra memoria, archivio e danza. I suoi progetti esplorano le modalità di archiviazione del patrimonio culturale immateriale, il problema della memoria e dell'identità, la rievocazione e la danza antica. Un punto di forza è il convergere dell'esperienza di danzatrice e coreografa di danze etniche e danze antiche con quella di storica dell'arte e ricercatrice indipendente. Membro del CID UNESCO dal 2007.

Elisa Anzellotti obtained the Degree in Law (2005), Culturale Heritage (2007), Conservation/History of Art (2009) and the Ph.D. in Cultural Heritage and Dance (Università della Tuscia- Université Paris8, 2015). Artist-researcher and dance scholar with a background as an historian of art, dance performer and choreographer, her research is located at the crossover between memory, archive and dance. Her projects explore modes of archiving the intangible cultural heritage, the problem of the memory and identity, the reenactment and ancient dance. CID UNESCO member since 2007.

ALESSIO ARENA

Alessio Arena, scrittore e studioso di teatro, è dottorando in Filologia, Letteratura e Scienze dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Verona in cotutela con l'Université Sorbonne Nouvelle. I suoi interessi di ricerca comprendono il teatro contemporaneo e, in particolare, quello di Dario Fo e Franca Rame, della famiglia Rame e di Mimmo Cuticchio. Ha pubblicato diversi libri, tra cui due monografie e un testo teatrale.

Alessio Arena, writer and theatre scholar, is a PhD student in Philology, Literature and Performing Arts at the University of Verona in cotutorship with the Université Sorbonne Nouvelle. His research interests include contemporary theatre and, in particular, that of Dario Fo and Franca Rame, the Rame family and Mimmo Cuticchio. He has published several books, including two monographs and a theatre text.

REDI ASEBELLA

Redi Asabella è mediatore culturale, traduttore e operatore sociale. Nato a Korça in Albania, si laurea in Amministrazione e Politiche Sociali all'Università di Tirana. Qui svolge attività di volontariato presso diverse associazioni studentesche, culturali e ambientali. Prosegue gli studi in Italia all'Università Sapienza di Roma dove si laurea in Lingue, Culture, Letterature e Traduzione con una tesi in linguistica francese sulle capacità metalinguistiche in contesto bilingue franco-albanese. Dal 2021 fa parte del Giufà Project in qualità di mediatore culturale e traduttore. Ha diretto laboratori su "Parole intraducibili" per il progetto internazionale TCFT e assiste la regista Laura Fatini nella realizzazione di workshop teatrali. Collabora con l'associazione "Södra Hyttan" in Svezia alla realizzazione del festival di musica folk "Hyttedreva 2022". Membro del board dello "European Charlemagne Youth Prize Alumni", associazione che riunisce i vincitori del premio negli anni e promuove i valori dell'UE.

Redi Asabella is a cultural mediator, translator, and social worker. Born in Korça in Albania, he holds a degree in Administration and Social Policies from the University of Tirana. There, he engaged in volunteering activities with various student, cultural, and environmental associations. He continued his studies in Italy at Sapienza University of Rome, where he graduated in Languages, Cultures, Literature, and Translation with a thesis in French linguistics on metalinguistic skills in a Franco-Albanian bilingual context. Since 2021, he has been part of the Giufà Project as a cultural mediator and translator. He has directed workshops on "Untranslatable Words" for the international TCFT project and assists director Laura Fatini in conducting theater workshops. He has collaborated with the "Södra Hyttan" association in Sweden for the realization of the folk music festival "Hyttedreva 2022". He is a member of the board of the "European Charlemagne Youth Prize Alumni" association, which brings together prize winners from various years and promotes EU values.

FRANCESCO BELLOTTO

Francesco Bellotto è regista, musicologo, insegnante. Si laurea in musicologia e negli anni della sua formazione accademica comincia a lavorare per il teatro. Nel 1991 vince il concorso nazionale per il "Laboratorio Lirico di Alessandria" e da allora firma diversi spettacoli lirici per importanti teatri: Teatro La Fenice (Venezia), Teatro Regio (Torino), Le Carré (Amsterdam), Art Center (Seoul), Tokyo Bunka Kaikan (Giappone) e molti altri. Il suoi studi musicologici indagano drammaturgia musi-

cale, storia della messa in scena tra il XVII e il XX secolo. Pubblica articoli e saggi in riviste internazionali. Ha, inoltre, curato diverse monografie e miscellanee di studi. Insegna “Teoria e Tecnica dell’interpretazione scenica” e “Regia del Teatro Musicale” al Conservatorio di Verona. Tiene corsi e conferenze per università e istituti culturali internazionali. È attualmente membro di diversi comitati (Edizione Nazionale delle Opere di Gaetano Donizetti, Salvaguardia dell’Arte del Canto Lirico Italiano). È stato vicedirettore della Fondazione Donizetti (1997-2010). È stato direttore artistico del “Teatro Donizetti” di Bergamo (2004-2014).

Francesco Bellotto is a director, musicologist and teacher. He graduated in musicology and worked in theatre for ten years. In 1991, he won the national competition for the “Laboratorio Lirico di Alessandria” and then signed several opera productions for important theatres: Teatro La Fenice (Venice), Teatro Regio (Turin), Le Carrè (Amsterdam), Art Center (Seoul), Tokyo Bunka Kaikan (Japan) and many others. His musicological studies investigate musical dramaturgy and the history of staging between the 17th and 20th centuries, publishing articles and essays in international journals. He has also edited several monographs and study collections. He teaches ‘Theory and Technique of Musical Theatre’ and ‘Direction’ of Opera Acting” at the Verona Conservatory. He holds courses and lectures for universities and international cultural institutes. He is currently a member of several committees (Edizione Nazionale delle Opere di Gaetano Donizetti, Salvaguardia dell’Arte del Canto Lirico Italiano). He was deputy director of the Donizetti Foundation (1997-2010). He was artistic director of the “Teatro Donizetti” in Bergamo (2004-2014).

ORietta CALCINONI

Orietta Calcinoni è Otorinolaringoiatria e Foniatra presso il Centro Medico Turati a Milano, in ambito medico è specializzata in prevenzione e valutazione di varie disfunzioni: perdite uditive, vestibolari, dell’olfatto e del gusto, disturbi della voce. Si interessa all’utilizzo professionale della voce sia per lo sviluppo di nuove valutazioni che per la pianificazione della prevenzione delle malattie e sorveglianza sanitaria nei professionisti in voce. Collabora, infatti con Medici del Lavoro e perizie medico-legali assicurative. Dal 1987 lavora al Teatro alla Scala, dove ha l’incarico di ORL e Foniatra. Dal 1990 al 2015, ORL in INAIL (Istituto Nazionale per l’Assicurazione contro gli Infortuni e le Malattie del Lavoro - Direzione Regionale Lombardia). È membro di diversi team e comitati scientifici (Linee Guida Nazionale sulla Protezione dal Rumore nel Settore dello Spettacolo, Voice & Music Professio-

nals Care Team, Herbs for Voice, Global Consortium for Chemosensory Research, COMET, UEP - Voice Committee-, PAMA, IVTOM, BVA, AIOLP, SIFEL, SIAF, GLO, RIOSARCAS ASSOCIATS). Dal 2022 è presidente di AIOLP.

Orietta Calcinoni is an Otolaryngologist and Phoniatician at the Centro Medico Turati in Milan. In the medical field, she specializes in the prevention and assessment of various dysfunctions: hearing, vestibular, olfactory, and taste loss, and voice disorders. She is interested in the professional use of the voice both for the development of new assessments and for disease prevention planning and health surveillance in voice professionals. She collaborates with occupational physicians and insurance forensic experts. Since 1987, she has worked at La Scala Theatre, where she is an ENT and Phoniatician. From 1990 to 2015, ENT at INAIL (National Institute for Insurance against Accidents and Diseases at Work - Lombardy Regional Directorate). She is a member of several scientific teams and committees (National Guidelines on Noise Protection in the Entertainment Sector, Voice & Music Professionals Care Team, Herbs for Voice, Global Consortium for Chemosensory Research, COMET, UEP - Voice Committee-, PAMA, IVTOM, BVA, AIOLP, SIFEL, SIAF, GLO, RIOSARCAS ASSOCIATS). Since 2022 she has been President of AIOLP.

MATTEO CASARI

Matteo Casari è professore associato al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna dove insegna Teatri in Asia, Culture performative dell'Asia e Organizzazione ed economia dello spettacolo. Si interessa prevalentemente di tradizioni teatrali asiatiche, in particolare del Giappone dove ha condotto alcune ricerche sul campo. Si è occupato anche di tradizioni popolari italiane. È autore di varie pubblicazioni tra monografie, curatele e saggi. Tra le più recenti: *Mishima Yukio e l'atto performativo. Drammaturgie di un artista* (2023, con Giovanni Azzaroni e Katja Centonze) *Un mito che danza, un teatro che si fa storia: il nō* (2022); *Matsuyama nō. Un nō differente* (2021); *Nō Theater and Cultural Diplomacy* (2018); *Raccontare la Grecia. Una ricerca antropologica nelle memorie del Salento Griko* (2015, con Giovanni Azzaroni); *La Settimana Santa di Castelsardo* (2008).

Matteo Casari is Associate Professor at the Department of the Arts of the University of Bologna where he teaches Theatres in Asia, Performative Cultures of Asia, and Performing Arts Management and Economics. His research is mainly devoted to Asian theatrical traditions, particularly from Japan where he conducted

some fieldworks. He is also an expert of Italian folk traditions. He is the author of various publications including monographs, edited volumes and essays. Among the most recent: *Mishima Yukio e l'atto performativo. Drammaturgie di un artista* (2023, with Giovanni Azzaroni and Katja Centonze) *Un mito che danza, un teatro che si fa storia: il nō* (2022); *Matsuyama nō. Un nō differente* (2021); *Nō Theater and Cultural Diplomacy* (2018); *Raccontare la Grecia. Una ricerca antropologica nelle memorie del Salento Griko* (2015, with Giovanni Azzaroni); *La Settimana Santa di Castelsardo* (2008).

LEONARDO DELFANTI

Leonardo Delfanti è un giornalista freelance specializzato in critica teatrale, crisis journalism e cultural diplomacy. In passato è stato un performer di teatro e danza per diverse compagnie europee. Ha una laurea in Filosofia (Università di Verona), un diploma in danza contemporanea (Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance), uno in Forced Displacement (UPEACE) e un MA in Crisis and War Journalism (Università di Salonicco). Nella sua carriera ha collaborato a più riprese con l'European Federation of Journalist, l'UNESCO Youth Newsroom, il Nobel Peace Summit e DCN Global. Come reporter ha collaborato anche con Pane Acqua Culture, ArtTribune, Caucasus Watch, Domani, Gli Stati Generali, Atlante delle Guerre e Transitions. Nel novembre 2022 ha passato un mese in Armenia per documentare gli effetti che il conflitto per il controllo del Nagorno-Karabakh ha sulla popolazione civile e la società armena.

Leonardo Delfanti is a freelance journalist specialising in theatre criticism, crisis journalism and cultural diplomacy. In the past, he has been a theatre and dance performer for several European companies. He has a degree in Philosophy (University of Verona), a diploma in contemporary dance (Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance), one in Forced Displacement (UPEACE) and an MA in Crisis and War Journalism (University of Thessaloniki). He has collaborated with the European Federation of Journalists, the UNESCO Youth Newsroom, the Nobel Peace Summit and DCN Global on several occasions. He has published with Pane Acqua Culture, ArtTribune, Caucasus Watch, Domani, Gli Stati Generali, Atlas of Wars and Transitions as a reporter. In November 2022, he spent a month in Armenia documenting the effects of the conflict over the control of Nagorno-Karabakh on the civilian population and Armenian society.

SIMONE DRAGONE

Simone Dragone (Genova 1990) è dottorando in Digital Humanities – Arte Spettacolo e Tecnologie Multimediali presso l'Università di Genova. Dal 2019 al 2022 è stato responsabile degli OTA (Odin Teatret Archives) ad Holstebro (Danimarca). Dal 2020 è membro del comitato editoriale del JTA – Journal of Theatre Anthropology. Dal 2022 è cultore della materia in Archivistica Generale e Digitale presso l'Università di Genova ed è direttore organizzativo per ilFalcone – Teatro Universitario di Genova.

Simone Dragone (Genoa 1990) is PhD student in Digital Humanities – Arts, Performing Arts and Multimedia Technologies at the University of Genoa. From 2019 to 2022, he has been responsible for OTA (Odin Teatret Archives) in Holstebro (Denmark). Since 2020, he is a member of the editorial board of JTA – Journal of Theatre Anthropology. From 2022, he is assistant professor in Archival Science for Traditional and Digital Archives at University of Genoa, and he is organizational director for ilFalcone – Genoa University Theatre.

LAURA FATINI

Laura Fatini studia all'Università di Perugia, dove si diploma in filosofia politica, con una tesi sul teatro politico di Camus e scrive un saggio a riguardo. Frequenta corsi e laboratori inerenti alla pratica teatrale con Ugo Chiti, Grazia Galante, Giorgio Rossi, e Beppe de Tomasi. Ha lavorato con Angela Levi Bianchini e Guido Ceronetti, divenendo poi coordinatrice del festival in onore di quest'ultimo dopo la sua morte. È ideatrice e direttrice artistica di The Giufà project. Lavora con il Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano oltre che essere coordinatrice di progetto di Atlantide – teatro sociale contro il disagio giovanile. Dal 2008 dirige laboratori di teatro, per adulti e bambini, e lavora con compagnie amatoriali e professionali; lavorando in scuole primarie e secondarie come pedagoga teatrale. Tiene alcune lezioni sulla filosofia e il teatro presso la Facoltà di Filosofia di Perugia e partecipa in qualità di relatrice al corso di Welfare Culturale dell'Università di Siena.

Laura Fatini studied at the University of Perugia, where she graduated in political philosophy with a thesis on the political theater of Camus. She attended courses and workshops related to theater practice with Ugo Chiti, Grazia Galante, Giorgio Rossi, and Beppe de Tomasi. She has worked with Angela Levi Bianchini and Guido Ceronetti, later becoming the coordinator of the festival in honor of the latter after

his death. She is the creator and artistic director of The Giufà Project. She works with the Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano and is also a project coordinator for Atlantide - teatro sociale contro il disagio giovanile (social theater against youth distress). Since 2008, she has been directing theater workshops for adults and children and works with amateur and professional companies, including working in primary and secondary schools as a theater educator. She has given lectures on philosophy and theater at the Faculty of Philosophy in Perugia and participated as a speaker in the Welfare Culturale course at the University of Siena.

PAOLO GIULIETTI

Paolo Giulietti (1964), Arcivescovo di Lucca, è stato ordinato sacerdote il 29 settembre 1991. Nel 2001 è diventato direttore del Servizio nazionale per la pastorale giovanile della Conferenza Episcopale Italiana e il 10 agosto 2014 è stato ordinato Vescovo, eletto alla Chiesa titolare di Termini Imerese e nominato ausiliare di Perugia - Città della Pieve. Il 19 gennaio 2019, Papa Francesco lo ha nominato al soglio episcopale di Lucca. Attualmente alla C.E.I. ricopre l'incarico di Presidente della Commissione episcopale per la famiglia, i giovani e la vita. Dal 2022 al 2023 ha coordinato il progetto "Thesaurum fidei".

Paolo Giulietti (1964), Archbishop of Lucca was ordained a priest on 29 September 1991. In 2001 he became director of the National Service for Youth Ministry of the Italian Bishops' Conference and on 10 August 2014 he was ordained bishop, elected to the titular Church of Termini Imerese and appointed auxiliary of Perugia - Città della Pieve. On 19 January 2019, Pope Francis appointed him to the episcopal throne of Lucca. Currently at the C.E.I. he holds the position of President of the Episcopal Commission for the Family, Youth and Life. From 2022 to 2023, he coordinated the "Thesaurum fidei" project.

FABIO MOROTTI

Fabio Morotti è dottorando in Visual and Media Studies all'Università IULM. La sua formazione accademica e professionale è basata su un approccio multidisciplinare e sull'utilizzo di categorie antropologiche per l'analisi e la comprensione della cultura visuale contemporanea. Si occupa di patrimonio immateriale e tangibile, cultura cambogiana, cinematografia aerea e letteratura di viaggio. Tra le sue pubblicazioni: "Teatro e Danza in Cambogia" (2010), un testo monografico sulle arti performative cambogiane.

362

Fabio Morotti is a PhD student at IULM University Doctoral Programme of Visual and Media Studies. His academic and professional background is based on a multidisciplinary approach and using anthropological categories for the analysis and understanding of contemporary visual culture. His fields of study embrace Intangible and Tangible heritage, Cambodian performing arts and culture, aerial cinematography and travel literature. Among his publications: “Teatro e Danza in Cambogia” (2010), a monographic text on Cambodia’s rich performance arts tradition.

OLIMPIA NIGLIO

Olimpia Niglio (1970), docente di Restauro architettonico all’Università di Pavia, dal 2005 al 2010 ha insegnato in Colombia e poi dal 2011 al 2021 in Giappone, dove è stata responsabile del progetto di candidatura del Cristianesimo nascosto a Patrimonio dell’Umanità, approvato nel 2018. Dal 2020 al 2023 è stata Vicepresidente della Commissione Icomos-Unesco per il patrimonio culturale religioso ed è autrice di pubblicazioni su questo tema specifico. Dal 2022 al 2023 ha curato il progetto “Thesaurum fidei” presso la Diocesi di Lucca.

Olimpia Niglio (1970), Professor of Architectural Restoration at the University of Pavia, from 2005 to 2010 she taught in Colombia and then from 2011 to 2021 in Japan, where she was in charge of the project to nominate Hidden Christianity as a World Heritage Site, approved in 2018. From 2020 to 2023 she served as vice president of the Icomos-Unesco Commission on Religious Cultural Heritage and is the author of publications on this specific topic. From 2022 to 2023 she edited the ‘Thesaurum fidei’ project at the Diocese of Lucca.

ALICE PALAZZO

Laureata presso l’Università di Bologna in Antropologia, religioni e civiltà orientali nel 2017 e, nel 2021, in Antropologia culturale ed etnologia. Da sempre appassionata alla storia e alla cultura giapponese, negli ultimi anni i suoi studi si sono concentrati nell’analisi delle politiche di salvaguardia del patrimonio culturale immateriale in Giappone e in particolare sulla figura di *ningen kokuhō*; su questo tema ha difatti svolto nel 2021 una breve ricerca presso l’Istituto Giapponese di Cultura di Roma.

Graduated from the University of Bologna in 2017 in Anthropology, religions, oriental civilizations and in 2021, in Cultural anthropology and ethnology. Being

always passionate about Japanese history and culture, in recent years her studies have been focused in the analysis of policies for the protection of intangible cultural heritage in Japan, in particular on the figure of *ningen kokuhō*. On this topic in 2021 she carried out short research at the Istituto Giapponese di Cultura (Japanese cultural institute) in Rome.

MATTEO PAOLETTI

Matteo Paoletti (1984) è Ricercatore t.d. presso l'Università di Bologna dal 2021 e svolge le sue ricerche nell'ambito dell'organizzazione ed economia dello spettacolo, della regia lirica e delle relazioni tra teatro e diplomazia culturale. È PI dei progetti *Performing arts, economics, and cultural policies. New interpretative paradigms between aesthetics and social sciences* (PRIN 2022), *Theatre and music between two shores of the Mediterranean: cultural connections between Italy and Tunisia* (Global South 2022) e *Migrantheatre/Migration perspectives in Europe* (UNA Europa 2021). È *Expert Advisor* della Commissione Europea per la valutazione dei progetti del Cultural Cooperation Programme. È stato Addetto culturale presso il Ministero degli Affari Esteri. Per la Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO è stato il responsabile della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale.

Matteo Paoletti (1984) is a senior assistant professor at the University of Bologna since 2021. He develops his research in the field of Economics and organisation of theatre, Opera staging and relationships between theatre and cultural diplomacy. He is PI of *Performing arts, economics, and cultural policies. New interpretative paradigms between aesthetics and social sciences* (PRIN 2022), *Theatre and music between two shores of the Mediterranean: cultural connections between Italy and Tunisia* (Global South 2022) and *Migrantheatre/Migration perspectives in Europe* (UNA Europa 2021). He is an *Expert Advisor* of the European Commission for the evaluation of the projects of the Cultural Cooperation Programme. He was a Cultural attaché at the Italian Ministry of Foreign Affairs. He oversaw the 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage at the Italian National Commission for UNESCO.

DIEGO PANI

Diego Pani è etnomusicologo e musicista. Dottorando in etnomusicologia alla Memorial University of Newfoundland, è l'attuale etnomusicologo referente dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE), per cui è responsabile tecnico-scientifico del progetto "Modas" incentrato sulla pratica del canto a tenore. Si è occupato di musica tradizionale e di popular music, concentrandosi sul canto a

più voci, la poesia improvvisata e i processi di mediatizzazione. La sua ricerca è spesso legata alla produzione di film documentari e reportage fotografici. Ha collaborato con la Folkways Recordings dell'Istituto di cultura americano Smithsonian (Washington D.C), con l'Università di Cagliari, la Kyoto City University of Arts (Giappone). Ha ricoperto il ruolo di media columnist per la rivista *Sem Student News*, pubblicazione della Society for Ethnomusicology. Ha presentato la propria ricerca in contesti accademici internazionali come quelli dell'International Association for the Study of Popular Music (IASPM), la Society for Ethnomusicology (SEM), l'International Council for Traditional Music (ICTM), la University of New Mexico (USA).

Diego Pani is the manager of the musical patrimony of the Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE) and a Ph.D. candidate in Ethnomusicology at Memorial University of Newfoundland. His research focuses on the dynamics of music performance of young generations of musicians in reference to the use of media as a learning device, as well as the construction of social meaning via audio and audiovisual materials in the vernacular traditions and popular music scenes of Sardinia island, Italy. Additionally, he is engaged in the production of documentary films, web documentaries, and photo reportages. Besides his academic work, he sings in the rock'n'roll band King Howl and manages Talk About Records; a DIY record specialized in blues, rock 'n' roll and punk music. He is currently an intern of Smithsonian Folkways Recordings.

LAURA PERNICE

Laura Pernice è ricercatrice di Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania. Dal luglio 2021 al gennaio 2023 è stata assegnista di ricerca all'Università di Catania nell'ambito del progetto *A.R.I.E. - Audience, Remediation, Iconography, Environment in Contemporary Opera*; dal 2015 è inoltre membro della redazione di «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità». Ha pubblicato i volumi: *Motus. La vertigine multimediale* (Villaggio Maori, 2016), *Giovanni Testori sulla scena contemporanea. Produzioni, regie, interviste (1993-2020)* (Edizioni di Pagina, 2021), *Immaginazioni intermediali. Le regie liriche di Fanny & Alexander* (Kaplan, 2022), e numerosi studi su riviste nazionali e internazionali.

Laura Pernice is researcher in Disciplines of performing arts at the University of Catania, Department of Humanities. From July 2021 to January 2023 she was

research fellow at the University of Catania as part of the project *A.R.I.E. – Audience, Remediation, Iconography, Environment in Contemporary Opera*; since 2015 she is also member of the editorial board of «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità». She has published the volumes: *Motus. La vertigine multimediale* (Villaggio Maori, 2016), *Giovanni Testori sulla scena contemporanea. Produzioni, regie, interviste (1993-2020)* (Edizioni di Pagina, 2021), *Immaginazioni intermediali. Le regie liriche di Fanny & Alexander* (Kaplan, 2022), and numerous essays in national and international journals.

ROSARIO PERRICONE

Rosario Perricone è professore di Antropologia culturale all'Accademia di Belle Arti di Palermo, dove è anche docente di Antropologia dell'arte e di Museologia e gestione dei sistemi espositivi e direttore del Master di secondo livello "La memoria della mano"; coordinatore scientifico dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari e direttore del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, delle Edizioni Museo Pasqualino, della Fondazione Ignazio Buttitta e della rivista "Etnografie del contemporaneo".

Rosario Perricone is Professor of Cultural Anthropology at the Academy of Fine Arts in Palermo, where he also teaches Anthropology of Art and Museology and Management of Exhibition Systems and director of the Master "La memoria della mano"; director scientific coordinator of the Association for the Safeguarding of Popular Traditions and director of the Antonio Pasqualino International Puppet Museum, of Edizioni Museo Pasqualino, of Ignazio Buttitta Foundation and of the scientific journal "Etnografie del contemporaneo".

CRISTINA PICELLI

Cristina Picelli inizia la pratica del *nō* nel 1999 partecipando ad un workshop con Monique Arnaud; ha continuato a studiare con la maestra fino al 2014 presentando al pubblico 15 *shimai*. In Giappone ha studiato con il M° Udaka Michishige. Esibizioni a Kyoto: 2013, *maibayashi* (*shimai* e danza strumentale con orchestra e coro), 2010, *chū no mai* (danza strumentale), 2007, *shimai* e canto nel coro di un intero *nō*. Ha collaborato nella progettazione e organizzazione degli eventi dell'International Noh Institute Italia (20° Gemellaggio Milano Osaka, tournè del maestro a Parigi Dresda Berlino, Museo Chiassone GE, Kunsthistorisches Institute FI, WOW Museo del Fumetto, C.R.T. MI ecc.) Laureata in Lettere (UniMi) con la tesi *Inori*. (*Pregliera*). *Analisi metodologica di un shinsakunō di Udaka Michishige*. Dal 2019 ha

tenuto corsi teorici sul teatro *nō* con AsiaTeatro e con Rossella Marangoni sulla storia del teatro giapponese.

Cristina Picelli began practicing *nō* in 1999 by participating in a workshop with Monique Arnaud; she continued to study with her teacher until 2014, presenting 15 *shimai* to the public. In Japan she studied with M^o Udaka Michishige. Performances in Kyoto: 2013, *maibayashi* (*shimai* and instrumental dance with orchestra and choir), 2010, *chū no mai* (instrumental dance), 2007, *shimai* and singing in the chorus of a whole *nō*. She has collaborated in the planning and organization of the events of the International Noh Institute Italy (20th Twinning Milan Osaka, tour of the master in Paris Dresden Berlin, Chiossone Museum GE, Kunsthistorisches Institute FI, WOW Museum of Comics, C.R.T. MI etc.) Graduated in Letters (UniMi) with the thesis *Inori. (Prayer). Methodological Analysis of a Shinsakunō by Udaka Michishige*. Since 2019 she has held theoretical courses on *nō* theater with AsiaTeatro and with Rossella Marangoni about the history of Japanese theater.

FRANCESCO PIPPARELLI

Francesco Pipparelli si occupa di comunicazione e coordinamento progetti internazionali, è laureato in Scienze Umanistiche per la Comunicazione presso l'Università di Firenze, con tesi sull'arte come strumento di inclusione nei processi pedagogici e ottiene una laurea Magistrale presso l'Università di Torino in Comunicazione e Culture dei Media con tesi sui progetti artistici internazionali in contesti di community building e dialogo interculturale. Finalista del premio European Citizens Prize 2020, si occupa di giornalismo, storytelling e web marketing per varie aziende. Lavora anche come project coordinator e facilitatore di laboratori a livello europeo e non (BIH, SRB, UK, ...) ed in passato ha collaborato come freelance con l'ufficio comunicazione del Parlamento Europeo. Ricopre il ruolo di consigliere nei consigli direttivi delle associazioni teatrali Nuova Accademia degli Arrischiati e Impluvium, collaborando tra le altre con Glyndebourne, Opera Circus e il Cantiere Internazionale d'Arte.

Francesco Pipparelli is involved in communication and coordination of international projects, holding a degree in Humanities for Communication from the University of Florence, with a thesis on art as a tool for inclusion in pedagogical processes. He has also obtained a Master's degree at the University of Turin in Communication and Media Culture, with a thesis on international artistic projects in the context of community building and intercultural dialogue. A finalist for the

European Citizens Prize 2020, he is engaged in journalism, storytelling, and web marketing for various companies. He also works as a project coordinator and facilitator of workshops at both European and non-European levels (BIH, SRB, UK, etc.), and in the past, he collaborated as a freelance with the communication office of the European Parliament. He holds advisory roles in the management boards of theatrical associations such as the Nuova Accademia degli Arrischiati and Impluvium, and he collaborates with organizations like Glyndebourne, Opera Circus, and the Cantiere Internazionale d'Arte.

FEDERICO DOMENICO ERALDO SACCHI

Federico Domenico Eraldo Sacchi si è diplomato in pianoforte al Conservatorio G.Cantelli di Novara, si è laureato in giurisprudenza all'Università degli Studi di Milano e conseguentemente ha ottenuto un Master in Criminologia *magna cum laude* all'università Tor Vergata di Roma. Svolge da oltre vent'anni la professione di cantante lirico solista presso i principali teatri Europei, concentrandosi soprattutto sul repertorio Italiano rinascimentale, barocco e ottocentesco. Alla sua carriera di performer affianca dal 2010 un'intensa attività didattica presso istituzioni italiane ed estere, indirizzata principalmente alla dizione italiana funzionale al canto lirico. Formatosi in management presso l'Accademia del Teatro alla Scala e all'Università Bocconi di Milano, è attualmente Direttore artistico ed esecutivo del programma internazionale per cantanti lirici "Si parla, si canta", Presidente del Comitato per la Salvaguardia dell'Arte del Canto Lirico Italiano e Presidente del Conservatorio G. Cantelli di Novara.

Federico Domenico Eraldo Sacchi graduated in piano at the G.Cantelli Conservatory in Novara. He graduated in law from the University of Milan and consequently obtained a Master's in Criminology *magna cum laude* at the Tor Vergata University in Rome. He has been performing as an opera singer for over twenty years in some of the most important Opera Houses in Europe, mainly for the Italian Renaissance, Baroque, and nineteenth-century repertoire. Since 2010 he has combined his stage career with an intense and international teaching activity, mainly aimed at Italian diction functional to lyrical singing. Trained in management at the Accademia del Teatro alla Scala and the Bocconi University of Milan, he is currently Artistic and Executive Director of the international program for opera singers called "Si parla, si canta", President of the "Committee for the Safeguarding of the Art of Italian Opera Singing" and President of the Conservatory G. Cantelli of Novara.

DANIELA SACCO

Daniela Sacco è ricercatrice in Discipline dello Spettacolo presso l'Università Iuav di Venezia. È stata Marie Skłodowska-Curie Fellow all'Università degli Studi di Milano e l'UQAM - Université du Québec à Montréal, dove ha insegnato presso l'École supérieure de théâtre (2018-2022). Tra le sue pubblicazioni: *Mito e teatro: il principio drammaturgico del montaggio* (2013); *Tragico contemporaneo: forme della tragedia e del mito nel teatro italiano* [1995-2015] (2018).

Daniela Sacco is a researcher in Theatre and Performing Arts at the Iuav University of Venice. She was a Marie Skłodowska-Curie Fellow at the University of Milan and the UQAM - Université du Québec à Montréal, where she taught at the École supérieure de théâtre (2018-2022). His publications include: *Mito e teatro: il principio drammaturgico del montaggio* (2013); *Tragico contemporaneo: forme della tragedia e del mito nel teatro italiano* [1995-2015] (2018).

ELENA SINIBALDI

Elena Sinibaldi è funzionario demoetnoantropologo presso il Servizio II - UNESCO, Segretariato Generale, del Ministero della Cultura (Mic), dove ha l'incarico di focal point nazionale per la Convenzione UNESCO 2003 e per la Convenzione UNESCO del 2005 sulla Promozione e Protezione della diversità e delle espressioni culturali. È coordinatore tecnico-scientifico dei processi di candidatura del Ministero della Cultura, nazionali e multinazionali, nell'ambito della Convenzione UNESCO 2003, ed è referente catalogatore per il modulo inventariale MEPI 4.0. È referente tecnico per il Comitato interministeriale per i Diritti Umani (CIDU), coordinato dal Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, con riferimento agli ambiti culturali UNESCO.

Elena Sinibaldi is a demo-ethnoanthropologist official at the UNESCO Service II, General Secretariat, of the Italian Ministry of Culture (Mic), where she has the role of national focal point for the 2003 UNESCO Convention and for the 2005 UNESCO Convention on the Promotion and Protection of Diversity and of cultural expressions. She is the technical-scientific coordinator of the application processes of the Ministry of Culture within the framework of the UNESCO 2003 convention, including national and multinational candidacies. She is in charge of cataloging for the MEPI 4.0 inventory module. She is the technical contact for the Interministerial Committee for Human Rights (CIDU), coordinated by the Ministry of For-

oreign Affairs and International Cooperation, with reference to UNESCO cultural fields.

UMEWAKA NAOHIKO

Umewaka Naohiko è *shite-kata* della scuola Kanze, ha conseguito il Ph.D. presso l'Università Royal Holloway di Londra. Dopo la sua prima esperienza teatrale con il *nō Shōjō*, all'età di 3 anni, è apparso su molti palcoscenici nazionali e internazionali interpretando sia classici che nuovi testi. Ha anche lavorato su nuove opere *nō* come *Ondine* (オンデイナー), di cui è stato regista, e *Ryūgū Kozō*, di cui è stato autore dei testi e interprete. Ha pubblicato il volume *An Invitation to Noh* (Iwanami Publishers).

Umewaka Naohiko is *shite-kata* of the Kanze school, he received his Ph.D. from the Royal Holloway University of London. After his first theatrical experience with *nō Shōjō* at the age of 3, he appeared on many national and international stages performing both classics and new texts. He has also worked on new *nō* works such as *Ondine* (オンデイナー), for which he was the director, and *Ryūgū Kozō*, for which he was the author of the texts and performer. He published the volume *An Invitation to Noh* (Iwanami Publishers).

ANDREA ZARDI

Andrea Zardi (Ph.D.) è assegnista presso l'Università di Bologna. Si è laureato in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Milano e ha conseguito la magistrale in Cinema e Arti della Scena presso l'Università di Torino. Ha lavorato come archivista per il Centro Studi del Teatro Stabile Torino e nel 2017 è stato assegnista di ricerca nell'ateneo torinese, dove ha conseguito il Dottorato. Ha collaborato al PRIN 2015 - "Per-formare il sociale: formazione, cura e inclusione attraverso il teatro" e con il NIT Neuroscience Institute of Turin. Attualmente è assegnista all'Università degli Studi di Bologna e collabora con l'Università di Roma "La Sapienza" - dipartimento di Psicologia. Le sue ricerche vertono sulla interdisciplinarietà fra studi neuroscientifici e performance e sulle intersezioni con gli Studi Culturali con pubblicazioni su riviste scientifiche. Collabora con diversi enti territoriali ed è direttore artistico della compagnia ZA | DanceWorks.

Andrea Zardi (Ph.D.) is a research fellow at the University of Bologna. He graduated in History of Art at the University of Milan and in Cinema and Performing Arts at the University of Turin. He worked as an archivist at Teatro Stabile Torino

and in 2017 he was a research fellow at the University of Turin, where he obtained his PhD. He joined the PRIN 2015 - *Per-forming the social: education, care, and inclusion through theatre* and with the NIT Neuroscience Institute of Turin. He collaborated with the University of Rome La Sapienza - Department of Psychology. His research focuses on the interdisciplinarity between neuroscientific studies and performance and on intersections with Cultural Studies with publications in scientific journals and currently, he is the artistic director of the company ZA | DanceWorks.

Finito di stampare
da Editografica - Rastignano (Bo)
Dicembre 2023



TRAME
Antropologia, teatro
e tradizioni popolari

A vent'anni dall'adozione della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (ICH 2003) era importante riflettere su uno degli strumenti di tutela della cultura transnazionali storicamente tra i più noti e dibattuti. Per farlo si è deciso di focalizzare l'attenzione, in particolare, sul ruolo delle performing arts. L'indagine trasversale e a più voci confluita in queste pagine ha portato a evidenza la centralità di queste ultime nel saper sintetizzare e veicolare il patrimonio immateriale di un gruppo o di una comunità permettendo, inoltre, di cogliere nel performativo un fattore trasversale e fondante del patrimonio immateriale in sé. Lo studio condotto offre, così, un importante elemento di conoscenza e consapevolezza che può aiutare, se non guidare, la comunità scientifica, i praticanti e i decisori politici nel doveroso lavoro di riflessione continua sulla Convenzione e sui suoi possibili sviluppi nel prossimo futuro.

Matteo Casari è professore associato presso l'Università di Bologna dove insegna Teatri in Asia, Culture performative dell'Asia e Organizzazione ed economia dello spettacolo. Si interessa prevalentemente di tradizioni teatrali asiatiche, in particolare del Giappone dove ha condotto alcune ricerche sul campo. Si è occupato anche di tradizioni popolari italiane indagando gli aspetti performativi di alcune Settimane Sante e la cultura grika in Salento. Sui temi principali delle sue ricerche ha pubblicato numerosi contributi scientifici.

Matteo Paoletti è ricercatore t.d. presso l'Università di Bologna dal 2021 e svolge le sue ricerche nell'ambito dell'organizzazione ed economia dello spettacolo, della regia lirica e delle relazioni tra teatro e diplomazia culturale. È PI di vari progetti nazionali e internazionali e autore di numerosi contributi scientifici legati ai temi delle sue ricerche. Per la Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO è stato il responsabile della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale.

Umewaka Naohiko è shite-kata (attore principale del teatro nō) della scuola Kanze. Ha conseguito il Ph.D. presso l'Università Royal Holloway di Londra. Dopo la sua prima esperienza teatrale all'età di tre anni è apparso su molti palcoscenici nazionali e internazionali interpretando sia classici che nuovi testi. È autore di opere nō contemporanee, ha all'attivo varie regie e ha pubblicato il volume An Invitation to Noh (Iwanami Publishers).

€ 29,00

